

Ha  
Fu-1

275. A. 16

# HANDBUCH

für den

## PRAKTISCHEN

# ORGANISTEN-DIENST,

bestehend

in belehrenden und leicht fasslichen Abhandlungen

über die einzelnen Zweige des Orgelspieles,

und als

*Hilfsmittel für alle Fälle dieses Geschäftes, vorzüglich zum*

**Gebrauche für Anfänger**

oder minder Geübte.

---

Verfasst

von

**ROBERT FÜHRER.**

---

AUGSBURG,

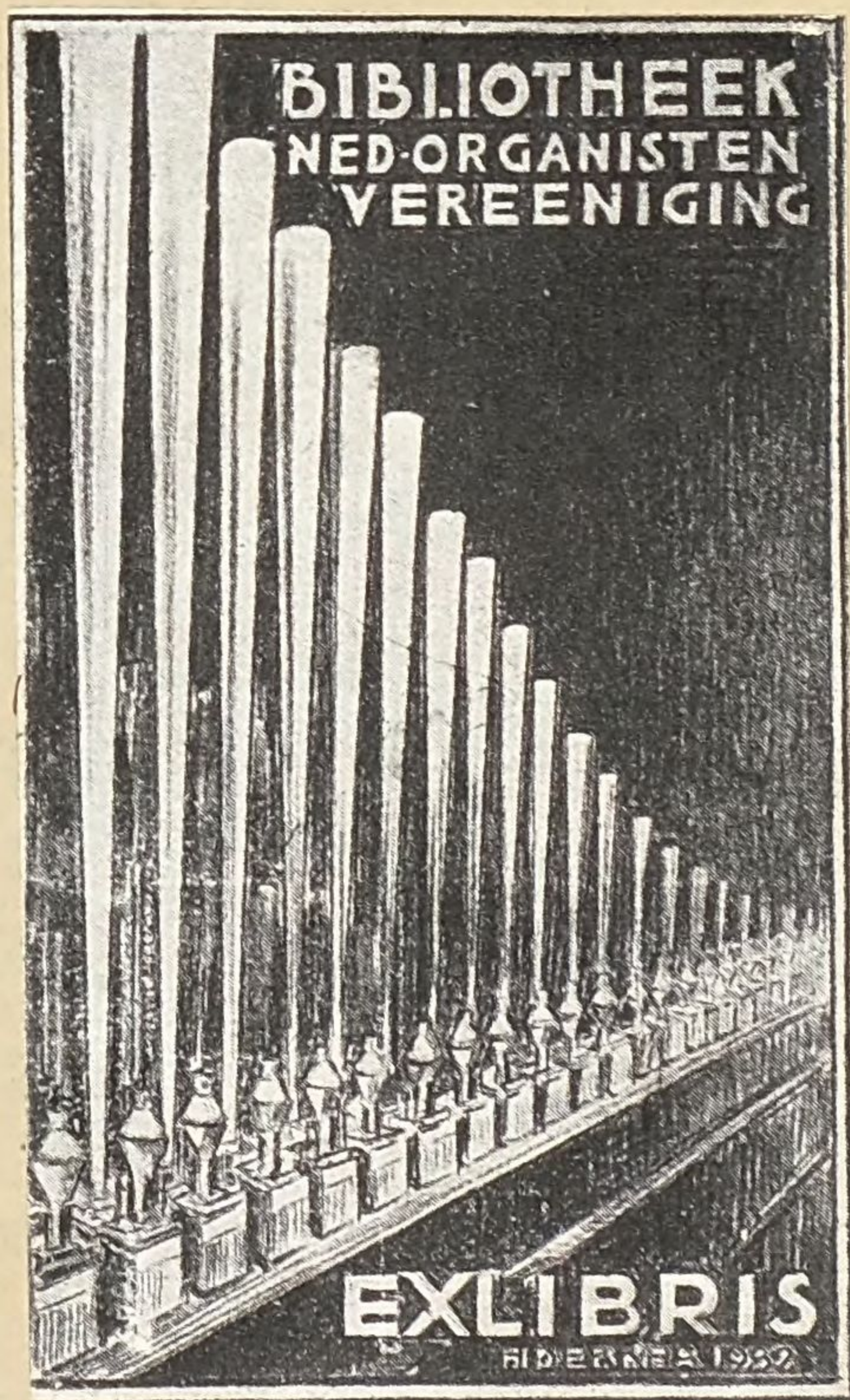
Verlag von Anton Böhm.

NEDERLANDSCHE  
ORGANISTEN  
VEREENIGING.



~~275~~  
~~A~~  
~~16~~

4<sup>o</sup> Tonk. 484





NEDERLANDSCHE  
ORGANISTEN  
VEREENIGING.







**HANDBUCH**  
für den  
**PRAKTISCHEN**  
**ORGANISTEN - DIENST,**

bestehend  
in belehrenden und leicht fasslichen Abhandlungen  
über die einzelnen Zweige des Orgelspieles,

und als

*Hilfsmittel für alle Fälle dieses Geschäftes, vorzüglich zum*

***Gebrauche für Anfänger***

oder minder Geübte.

---

Verfasst

von

**ROBERT FÜHRER.**

NEDERLANDSCHE  
ORGANISTEN  
VEREENIGING.

---

**AUGSBURG,**

Verlag von Anton Böhm.

[1849]



Stadtbibliothek  
Augsburg

1971.309



# Inhalt.

---

- I. Ueber die Orgelbegleitung bei der gottesdienstlichen Musik.
  - II. Anleitung zur Erlernung einer richtigen Stimmenführung beim Orgelspiele.
  - III. Die melodische Form und harmonische Bedeutung musikalischer Sätze.
  - IV. Die Verwandtschaft der Tonart, oder der harmonische Zirkel.
  - V. Die Anwendung des dreistimmigen Spieles auf der Orgel und die Mittel, dasselbe gründlich zu erlernen.
  - VI. Die gefährlichsten Fortschreitungen beim Orgelspiele, oder: was hat der Organist am meisten zu beobachten?
  - VII. Die Orgel-Cadenzen, ihre Verschiedenheit, Beschaffenheit und Form.
  - VIII. Theoretisch-praktische Anleitung zur thematischen und rithmischen Fortführung und Verlängerung der Präludien aus dem Stegreife mit Hilfe des Orgelpunktes; nebst einer Belehrung über den einfachen, harmonischen Bau dieses Kunstmittels.
  - IX. Die Ligatur und Syncope, oder die Elemente des gebundenen Spieles und des Fortführens musikalischer Sätze auf der Orgel. Ein Haupterforderniss für Organisten und Alle, die sich dazu bilden wollen.
  - X. Einfaches und untrügliches Mittel zur leichten und schnellen Erlernung des Transponirens.
  - XI. Darstellung der harmonischen Umkehrung und ihrer praktischen Anwendung auf der Orgel.
  - XII. Die Zeichenlehre für Organisten und ihre schulgerechte Anwendung nach der verschiedenen Beschaffenheit grösserer und kleiner Orgeln.
  - XIII. Die Immitation oder Nachahmung, ihr Ursprung, Eigenschaft, Anwendung und Wichtigkeit in der Musik überhaupt, insbesondere beim Orgelspiel.
  - XIV. Belehrung über den Pedaltritt bei der Orgel. Eine theoretisch-praktische Anleitung das Pedal schulgerecht und geläufig spielen zu lernen.
-







Ueber die

# Orgelbegleitung

bei der gottesdienstlichen Musik.

## *Ein Wort*

zur Beherzigung und Belehrung für katholische und protestantische Organisten in Städten und auf dem Lande, nebst Angabe der Mittel, die Gebrechen bei Ausübung dieses Kunstzweiges zu beseitigen.

---

Populär dargestellt und mit erforderlichen Beispielen erläutert

von

Robert Führer.



Augsburg,

Verlag von Anton Böhm.



Viele, denen der Titel dieses Werkchens zu Gesicht kommt, dürften leicht zu der Frage veranlaßt werden: „Was soll es mit der Orgelbegleitung für ein besonderes Bewandniß haben?“

Allerdings scheint dieser Gegenstand auf den ersten Anblick nur ganz geringfügig zu seyn, während er wirklich von großer und dringender Wichtigkeit ist. Viele werden bereits, von einem richtigen natürlichen Gefühl geleitet, diesen Umstand mehrmals empfunden haben, unbewußt, was die eigentliche Ursache sey, daß ihre Leistungen nicht den gewünschten Erfolg hatten, oder wohl gar zum Nachtheile ausfielen.

Wir wollen diesen Gegenstand näher betrachten und auf die natürlichsten Grundsätze zurückführen, wodurch Jedermann im Stande seyn wird, die häufig vorkommenden Gebrechen bei Ausübung dieses Kunstzweiges zu beurtheilen und ihnen entgegen arbeiten zu können.

Bei jedem Verfahren muß der Zweck in's Auge gefaßt werden; es ist also auch hier zunächst zu erörtern: welchen Zweck die Orgelbegleitung bei einer gottesdienstlichen Musik habe? —

Man bedient sich des Orgel-Accompagnements in zwei Fällen:

1. Bei einer Kirchenmusik, sie sey Vocal- oder Instrumental;
2. Beim Volksgesang.

In einem, wie dem andern Fall ist es die Hauptaufgabe des Organisten, den Gesang zu unterstützen; da jedoch eben dieses Geschäft nach Maßgabe verschiedener Umstände und Verhältnisse auch vielen Rücksichten unterworfen ist, so wollen wir die wichtigsten Punkte hier berühren.

Die Stärke oder Schwäche der Orgelbegleitung bei einer Kirchenmusik ist meistentheils in den betreffenden Orgel-Parthien nach dem Willen des Komponisten angezeigt und wird auch von den Orgelspielern, jedoch größtentheils nur mechanisch, oder auf einem alt herkömmlichen Gebrauch beruhend, ausgeübt. Mit dem genauen und richtigen Abspielen einer Orgelparthie allein ist wohl viel, aber bei weitem noch nicht das Wichtigste gethan. Ich meine hier das richtige Verhältniß der Tonstärke zwischen der Orgel und dem Musik-Chor, namentlich der Sänger.

Der Gesang ist und bleibt das eigentliche Wesen der Kirchenmusik; er muß klar und feyerlich hervortreten, nicht schwanken oder sinken, und muß überhaupt die Seele des Ganzen bilden. Leider aber ist es häufig der Fall, daß beim Gesang eine oder die andere der obgedachten erforderlichen Eigenschaften, durch ein Mißverhältniß der Orgelbegleitung unterdrückt wird; entweder ist diese zu stark und übertäubt den Chor, oder sie ist so undeutlich, daß die Sänger leicht aus der Haltung kommen.

Daher ist die erste Pflicht des Organisten, das Verhältniß einer gleichmäßigen Tonstärke zwischen seinem Instrumente und dem Sänger-Personale durch ein geschicktes Registriren herzustellen.

Man kann hier leicht den Einwurf machen, daß nicht alle Orgeln eine gleiche, hiezu erforderliche Register-Disposition haben; allerdings; — aber wir werden auch der Mittel erwähnen, die in solchen Fällen anzuwenden sind und ihren Zweck gewiß nicht verfehlen.



Was nun den zweiten Punkt, nämlich: die Orgelbegleitung beim Volksge- sang betrifft, so ist hier dasselbe Verhältniß in Anbetracht zu ziehen; die große oder die kleine Menge einer versammelten Gemeinde bedingt auch die Stärke oder Schwäche des Orgeltons.

Hier ist es am rechten Orte, einige Bemerkungen darüber aufzustellen, was von den meisten Organisten gar nicht oder nur selten beobachtet wird.

Vor allem Andern darf der Organist nicht vergessen: daß er der Gemeinde wegen da ist, und sie zu leiten habe, daher hat er besonders darauf zu sehen, daß er (um ein Achtel wenigstens) der Gemeinde mit der Choral-Melodie vorankomme, und nicht, wie allenthalben geschieht, nachhinke. Ferner erfordert der Sinn mancher Lied-Strophe einen andern Ausdruck, und es muß nach Erforderniß eine stärkere oder schwächere Begleitung, oder eine raschere, langsamere Bewegung in der Choral-Melodie stattfinden. —

Nach Erwägung dieser Hauptsachen kommt es nun auf die Beschaffenheit, d. h. auf die Disposition der Orgeln an.

Orgeln von 16 oder 8 Fuß, d. h. solche, deren Principal- (Haupt) Stimme eine solche Mensur (Maafs) hat, enthalten auch verhältnißmäfsig eine genügende Anzahl stärkerer und schwächerer Register, mittelst deren Mischung die Kraft oder Stärke des Orgeltons beliebig erzeugt werden kann. In solchen Fällen hat daher der Organist um so weniger Schwierigkeiten, ein richtiges Verhältniß bewerk- stelligen zu können.

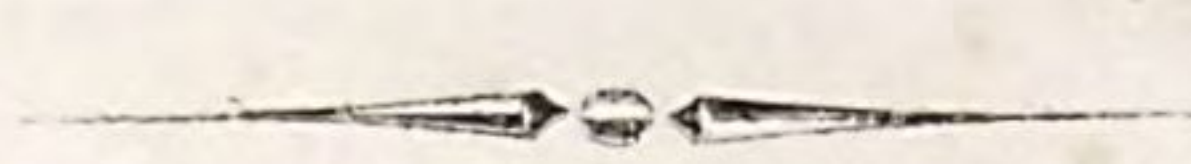
Mehr Umsicht erfordert die Behandlung der Orgelwerke von 4 Fuß, d. h. solche, deren Principal-Stimme in dieser Mensur verfertigt ist, und folglich beim Anschlag einer Taste nicht, wie die 8 Fuß- Töne, die natürliche Tonhöhe von sich gibt, sondern um eine Octave höher und daher viel schärfer und schreiender klingt. Das Beispiel Nro. 1 versinnlicht diesen Begriff. —

Da es solche Orgeln auf dem Lande in der Mehrzahl gibt, so ist es auch daselbst der Fall, daß die Begleitung mit dem Sänger-Chor in einem oft wider- lichen Verhältnisse steht.

Das beste unfehlbarste Mittel zur Herstellung eines Gleichgewichtes ist: die erforderliche Begleitung eine Octave tiefer zu spielen und den Bass, wenn die Orgel-Klavatur nicht ausreichen sollte, mit dem Pedal zu ersetzen.

Außerdem kann die Orgelbegleitung durch Anwendung der verschiedenen Spielarten merklich verstärkt oder geschwächt werden, und der Organist muß daher nach Bedarf entweder drei- oder vierstimmig, auch sogar manchmal nur zwei- oder fünfstimmig und recht vollgriffig spielen. Beispiel Nro. 2 zeigt ei- nen und denselben Satz in verschiedenen Formen.

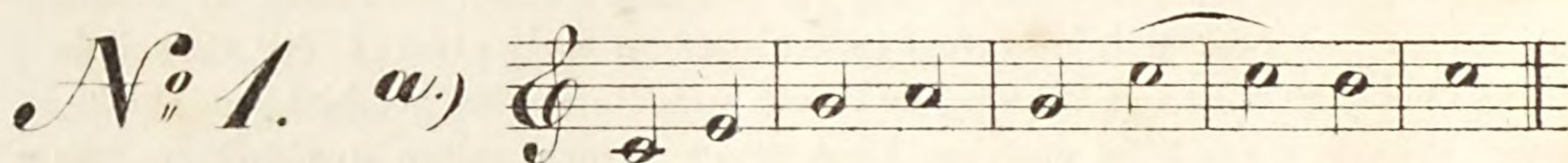
Wann und wo solche Verstärkungen oder Verringerungen des Orgeltons einzutreten haben, ersieht der Organist aus der vor ihm liegenden Orgel-Parthie; wie solche Veränderungen am zweckmäfsigsten hervorgebracht werden können, liegt in der Struktur des ihm anvertrauten Orgelwerkes, dessen Beschaffenheit er selbst kennen muß. In jedem Falle aber wird Discretion (Rücksicht) vom Orga- nisten verlangt, und wie er diese ausüben kann, belehrt ihn unfehlbar der Inhalt und Gebrauch dieses Werkchens. —



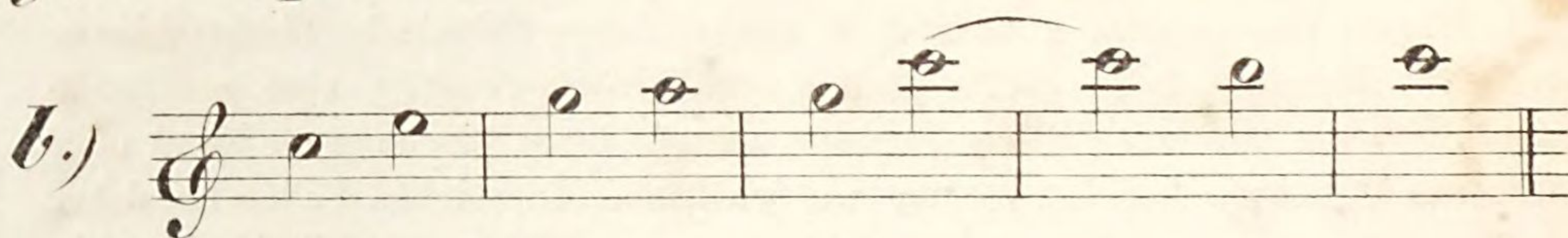


# Beispiele.

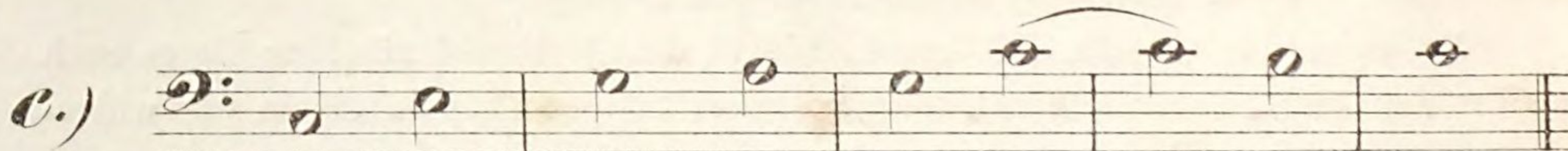
Bei einem Register von 8 Fuß klingen die Töne in derselben Höhe oder Tiefe, wie sie durch die Schrift angezeigt sind: Z. B.



Bei einem Register von 4 Fuß, klingt aber obiges Beispiel so:

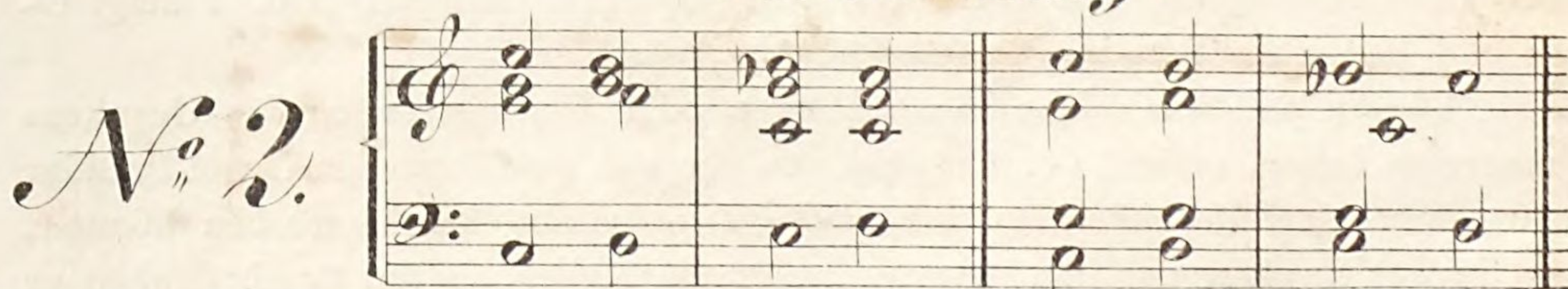


Will man also, daß auf einem 4 Fuß-Register die Töne so klingen, wie bei a geschrieben stehen, so müßte man folgende Tasten spielen:

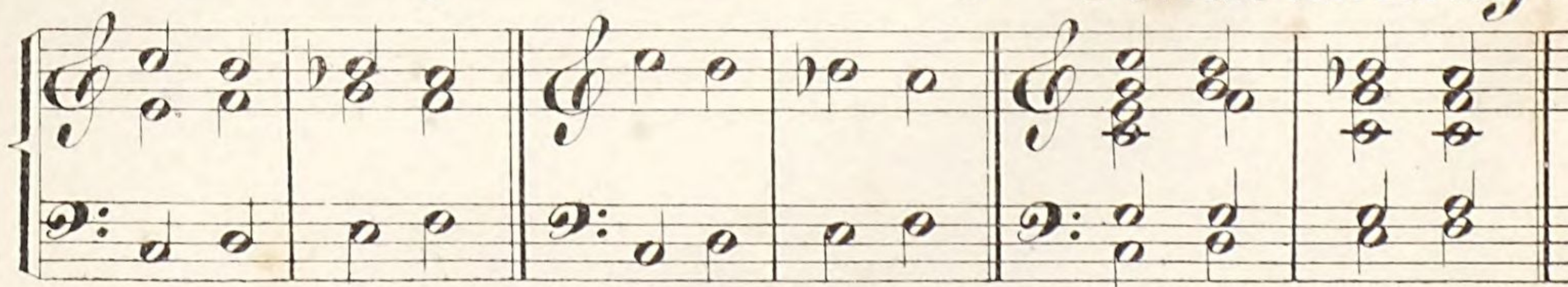


Wenn man also auf einem 4 Fuß-Register eine Oktave tiefer spielt, so wird hiedurch ein 8 Fuß-Register ersetzt.

## Vierstimmig.



Dreistimmig. Zweistimmig Fünf- und Sechstimmig.





Kurze und fassliche

# ANLEITUNG

zur Erlernung einer richtigen

## Stimmenführung beim Orgelspiel.

Ein

wesentliches Hilfsmittel beim Vortrage  
eigener Ideen,

sowie auch

zur leichteren Auffassung fremder Compositionen; für an-  
gehende Schullehrer und Organisten

bearbeitet und erläutert

von

**Robert Führer.**

---

**Augsburg,**

Verlag von Anton Böhm.



**D**ie Fasslichkeit musikalischer Sätze hängt unstreitig von dem Gange der einzelnen Stimmen ab, welche dabei beschäftigt sind; je natürlicher sich die Stimmen unter einander verzweigen und je einfacher die Fortschreitung der einzelnen Satztheile sich fortbewegt, desto verständlicher sind sie für den Gehörsinn und desto leichter prägen sie sich dem Gedächtniss ein.

Wir nennen das Fortschreiten einer einzelnen Stimme, so wie auch die gleichzeitige Verbindung mehrerer Stimmen miteinander, in der Kunstsprache die „Stimmenführung“ und wollen in vorliegender kleiner Abhandlung die Grundregeln dieses wichtigen Zweiges der Tonkunst so darstellen, dass das eigentliche Wesen dieses Gegenstandes auch von Ungeübteren klar aufgefasst und mit günstigem Erfolg benützt werden könne.

Aus diesen einleitenden Bemerkungen wird man wahrgenommen haben, dass also eine naturgemässe, sangbare Fortschreitung, die erste Hauptregel bei der Stimmenführung sey; demzufolge ergiebt sich von selbst der Schluss: dass alle schwerfälligen, naturwidrigen und übelklingenden Fortschreitungen, sorgfältig zu vermeiden sind. Es ist daher vor allem Anderen nothwendig zu wissen, welche Gänge zu den unnatürlichen und verbotenen Fortschreitungen gehören.

Bevor wir zu dieser Abhandlung schreiten, muss die Bemerkung vorausgeschickt werden, dass wir die Stimmen (Bestandtheile einer Harmonie oder eines Akkordes) in zwei Klassen theilen; wir haben nämlich äussere und Mittelstimmen; zu den äusseren gehört die oberste und unterste, (Sopran und Bass;) die dazwischen liegenden (Alt und Tenor) heissen Mittelstimmen.

Es giebt oft Fälle, dass eine Fortschreitung in den äusseren Stimmen theilweise erlaubt, in den Mittelstimmen aber verboten ist und so umgekehrt; um daher von solchen Lizenzen (Zulässigkeiten) den schulgerechten Gebrauch machen zu lernen folgt hier ein Verzeichniss derjenigen kritischen Fortschritte, welche in der Musik am häufigsten erscheinen.

Nebst den, aus den Elementen der Musik bekannten, regelwidrigen Quinten- und Oktavenfolgen sind noch verboten:

- 1) Alle grossen und unnöthigen Sprünge, auch selbst in solche Intervalle, die sangbar sind, als z. B. in die grosse und kleine Terz, reine Quarte, grosse und kleine Quinte, grosse und kleine Sexte und in die kleine Septime. Alle diese hier bezeichneten Fortschreitungen, welche an und für sich zu den erlaubten gehören, dürfen, namentlich bei grösseren Distanzen (Entfernungen) nur damals gemacht werden, wo es unumgänglich nothwendig erscheint. Ausserdem sind noch zu berücksichtigen:



- 2) Der Sprung in die übermässige Sekunde; dieser ist sowohl auf- und abwärts in den Mittelstimmen durchgehends verboten; in den äusseren Stimmen und besonders in der Melodie (Sopran) kann er, jedoch bei geeigneten Stellen, stattfinden. S. B. Nro. 1.
- 3) Der Sprung in die übermässige Terz darf nirgends weder auf- noch abwärts erscheinen. Die Unsangbarkeit dieses Sprunges fällt schon in der Schrift zu sehr ins Auge. Wer wird wohl die Fortschreitung von c zu eis, oder umgekehrt, für natürlich halten?
- 4) Die Fortschreitung einer verminderten Terz ist abwärtsgehend in allen Stimmen, bei geeigneten Sätzen erlaubt; aufwärtsgehend aber überall verboten. S. B. Nro. 2.
- 5) Der aufwärts gehende Sprung in die grosse Quarte ist ausnahmsweise überall, vorzüglich in den äusseren Stimmen erlaubt; absteigend kann er, wo es die Noth erfordert, ebenfalls gebraucht werden, was häufig in den Mittelstimmen geschieht. S. B. Nro. 3.
- 6) Der Sprung in die verminderte Quarte ist abwärts, besonders in den äussern Stimmen, zulässig und darf auch in den Mittelstimmen erscheinen; doch ist er aufwärtsgehend nicht anwendbar. S. B. Nro. 4.
- 7) Der Sprung in die übermässige Quinte auf- und abwärts bleibt durchaus verboten; höchstens kann derselbe im Bass erscheinen, wo er aber gern und natürlicher in der Umkehrung, nämlich als vermindelter Quartensprung erscheint. S. B. Nro. 5.
- 8) Die Sprünge in die verminderte und übermässige Sexte, in die grosse Septime, und in alle anderen höheren verminderten, grossen und übermässigen Intervalle sind untersagt. Eine Ausnahme macht der verminderte Septimensprung, welcher, besonders abwärts gehend und in den äusseren Stimmen zulässig ist. S. B. Nro. 6.

Diess wären die acht wesentlichen Punkte, die man bei dem regelmässigen Gang einer jeden einzelnen Stimme zu beobachten hat.

Hiemit sey jedoch nicht gesagt, dass in der Fortschreitung gar keine Sprünge vorkommen dürfen. Der Anfänger darf sich hiedurch nicht beirren lassen und etwa glauben: es müsse sich jede Stimme von einem Ton zum andern nur stufenweise fortbewegen. Keineswegs; — grössere Fortschreitungen müssen stattfinden, jedoch nur in der Art und Weise, dass sie für einen Sänger möglichst ausführbar seyen; auch selbst dann, wenn man nicht für Gesang schreibt oder setzt, müssen unnatürliche Gänge, oder doch wenigstens ihr häufiges Erscheinen, unterbleiben; denn, wenn auch auf Instrumenten die Ausführbarkeit schwieriger Stellen möglich ist; so darf doch der naturgemässe Gang des Gesanges, welcher die Grundlage aller Musik ist und bleibt, nicht hintangesetzt werden.

Oft ereignen sich Fälle, dass Sprünge unvermeidlich sind, je nachdem es die Melodie und Harmonie erfordert. In solchen Fällen darf man nicht allzu ängstlich seyn und stets nur den Umstand prüfen, ob ein solcher Sprung nicht gar zu unnatürlich ist. Dünkt einem die Ausführbarkeit gefährlich zu seyn, oder muthet man dem Sänger nicht so viel Gewandtheit und Sicherheit zu, um den gewagten Schritt gehörig zu vollenden, so hat man noch ein, und zwar ein



ganz vorzügliches Mittel, eine solche Gefahr abzuwenden, und dieses besteht darin: dass man da, wo der gefährliche Sprung von einem Ton zum andern stattfindet, Durchgangsnoten gebraucht, d. h. die Entfernung der beiden betreffenden Intervalle mit den dazwischen liegenden Tönen ausfüllt. Um sich diese Sache anschaulicher zu machen, betrachte man aufmerksam die Beispiele bei Nro. 7.

Diess sind nun die wichtigsten, auf dem Gesetze der Natur beruhenden Regeln zur Erzielung einer richtigen Stimmenführung. Hat man dieselben dem Gedächtnisse wohl eingeprägt und die anliegenden Beispiele aufmerksam geprüft, so wird es nicht schwer fallen, in vorkommenden Fällen sich darnach zu richten. Ausserdem folge man immer der Stimme und Vorschrift des natürlichen Gefühles und des Gehöres; letzteres wird stets der beste Richter seyn und den Anfänger auf den rechten Pfad lenken; denn, wo die Gränzen der Natur nicht überschritten werden, bleibt das Kunstwerk immer klar und verständlich.



# Beispiele.

1. *schlecht.* *gut.*

*zulässig.* 2. *gut.*

*gut.*

3. *gut.*

*zulässig.* *zu -*

*lässig.* 4. *gut.*



# Beispiele.

5. *zulässig.* *besser umgekehrt:*

6. *gut.*

7.

*Statt dem Sprung, so:*

*Will man den Sprung vermeiden, so kann der Satz folgender geändert werden:*

*oder, zur Beseitigung des Sprunges:*



Die  
***melodische Form***  
und  
**HARMONISCHE BEDEUTUNG**  
**musikalischer Sätze.**

Eine  
nothwendige Belehrung für verschiedene Fälle  
des praktischen Organisten-Dienstes,

besonders  
für Schullehrer auf dem Lande nach den einfachsten Grund-  
prinzipien der Tonkunst verständlich und leicht anwendbar

bearbeitet

von

***Robert Führer.***

---

**Augsburg,**

*Verlag von Anton Böhm.*



**M**it vorliegenden kleinen Schriftchen, soll dem angehenden oder minder geübten Organisten ein Mittel dargeboten werden, das für häufig vorkommende Fälle der musikalischen Ausübung anwendbar ist, welches aber bis jetzt grösstentheils gänzlich abging, oder in ausgedehnten Theorien nach schwer fasslichen, zum Theil mathematischen Grundsätzen abgehandelt wurde.

Die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit dieses, beim praktischen Organisten-dienste so häufig vorkommenden Gegenstandes, und der Umstand, dass es den Meisten mit diesem Dienste betrauten an Mitteln und Gelegenheit fehlt, sich diesfalls, oder überhaupt, eine gehörige Ausbildung zu verschaffen — ist der Beweggrund zur Abfassung dieses Werkchens, in welchem dieser betreffende Kunstzweig klar, kurz, nach den einfachsten, selbst für den Ungeübtesten leicht verständlichen Grundsätzen dargestellt ist. Dieser Gegenstand ist die melodische Form und harmonische Bedeutung musikalischer Sätze.

Es wird Jedermann aus eigener Erfahrung bekannt sein, dass eine Melodie oft schnell erfunden, dagegen aber die dazu passende Harmonie nicht leicht zu finden sei. Diese Schwierigkeit — die allerdings nur scheinbar ist — beruht auf der Unkenntniss oder Nichtbeachtung der einzelnen Töne einer Melodie; denn, so wie jedes Stück aus einer gewissen Tonart geht, so gehört auch jeder melodische Satz irgend einer Tonart an, und die einzelnen Töne einer Melodie sind demnach nichts anderes, als Klangstufen die einer angenommenen Tonart, beziehungsweise ihre Skala (Tonleiter) angehören.

Nach dieser einleitenden Bemerkung lässt sich nun leicht der Schluss fassen: dass die genaue Kenntniss der Tonleiterstufen und der, jeder einzelnen derselben zum Grunde liegenden Harmonie, das erste und nothwendigste Erforderniss sei.

Es wird kaum Jemand vorhanden sein, dem die Beschaffenheit der Dur- und Moll-Tonleitern nicht schon aus dem musikalischen Elementarunterricht bekannt wäre; in dieser gerechten Voraussetzung übergehen wir daher die specielle Aufzählung der einzelnen Skalen und begnügen uns damit, die Tonleiterstufen arithmetisch nach ihrer Folge und Lage zu benennen, so dass zum Beispiel in der C dur-Skala

|                  |                       |
|------------------|-----------------------|
| C — die erste    | } Stufe genannt wird. |
| D — die zweite   |                       |
| E — die dritte   |                       |
| F — die vierte   |                       |
| G — die fünfte   |                       |
| A — die sechste  |                       |
| H — die siebente |                       |
| C — die achte    |                       |

Dasselbe Verfahren geschieht mit den Skalen anderer Tonarten.

Wenn also, wie bereits gemeldet wurde einem jeden Ton eines melodischen Satzes eine Harmonie zu Grunde liegt, so muss dies bei der Skala ebenfalls der Fall sein, da sie, vom ersten bis zum achten Ton und umgekehrt, ebenfalls eine melodische, wenn auch nur stufenweise einherschreitende Kette bildet, und als untrügliche Grundlage für die Behandlung anderer Melodiefolgen angenommen werden kann und muss.

Wir wollen daher mit Anwendung der einfachsten und natürlichsten Harmonien bei der auf- und absteigenden Skalen-Melodie den Anfang machen und stellen zuvörderst für jede einzelne (melodische) Klangstufe folgende Begleitungs-Harmonien fest; und zwar:



| Aufwärts für die | erste    | Stufe | den Dreiklang | der ersten | Stufe im Bass |
|------------------|----------|-------|---------------|------------|---------------|
| „ „              | zweite   | „     | „ Dreiklang   | „ fünften  | „ „ „         |
| „ „              | dritte   | „     | „ Dreiklang   | „ ersten   | „ „ „         |
| „ „              | vierte   | „     | „ Sextakkord  | „ sechsten | „ „ „         |
| „ „              | fünfte   | „     | „ Sextakkord  | „ dritten  | „ „ „         |
| „ „              | sechste  | „     | „ Dreiklang   | „ vierten  | „ „ „         |
| „ „              | siebente | „     | „ Sextakkord  | „ zweite   | „ „ „         |
| „ „              | achte    | „     | „ Dreiklang   | „ ersten   | „ „ „         |

| Abwärts für die | achte    | Stufe | den Dreiklang   | der ersten  | Stufe im Bass |
|-----------------|----------|-------|-----------------|-------------|---------------|
| „ „             | siebente | „     | „ Dreiklang     | „ dritten   | „ „ „         |
| „ „             | sechste  | „     | „ Dreiklang     | „ vierten   | „ „ „         |
| „ „             | fünfte   | „     | „ Sextakkord    | „ dritten   | „ „ „         |
| „ „             | vierte   | „     | „ Quint-Sextak. | „ siebenten | „ „ „         |
| „ „             | dritte   | „     | „ Dreiklang     | „ ersten    | „ „ „         |
| „ „             | zweite   | „     | „ Septakkord    | „ fünften   | „ „ „         |
| „ „             | erste    | „     | „ Dreiklang     | „ ersten    | „ „ „         |

Eine deutliche Versinnlichung dieses Verfahrens, wobei besonders die aufmerksame Beobachtung der Melodie- und Bassstufen nicht genug empfohlen werden kann, liefert das Beispiel Nro. 1.

Bei der Moll Skala bleibt die aufwärts gehende Folge derselben Behandlung unterworfen, wie bei der Dur-Skala; doch muss bei der absteigenden Folge, wo sich die Intervalle ändern auch eine Harmonieveränderung, statt der gewöhnlichen, eintreten, wornach die absteigende Melodie der Moll-Tonleiter folgende Akkorde erhält; und zwar nimmt man:

| für die | achte    | Stufe | den Dreiklang   | der ersten  | Stufe im Bass |
|---------|----------|-------|-----------------|-------------|---------------|
| „ „     | siebente | „     | „ Septakkord    | „ ersten    | „ „ „         |
| „ „     | sechste  | „     | „ Dreiklang     | „ vierten   | „ „ „         |
| „ „     | fünfte   | „     | „ Sextakkord    | „ dritten   | „ „ „         |
| „ „     | vierte   | „     | „ Quint-Sextak. | „ siebenten | „ „ „         |
| „ „     | dritte   | „     | „ Dreiklang     | „ ersten    | „ „ „         |
| „ „     | zweite   | „     | „ Septakkord    | „ fünften   | „ „ „         |
| „ „     | erste    | „     | „ Dreiklang     | „ ersten    | „ „ „         |

Deutlicher zu ersehen ist diese Folge im Beispiel Nro. 2.

Wer nun diese melodischen Folgen der Skalen und ihren durch natürlichste Gesetz begründeten Harmonien etwas genauer beobachtet und der angelegentlichst empfohlenen Uebung im Transponiren (Uebertragen in andere Tonarten) einige Aufmerksamkeit schenkt, wird hierin kaum eine Schwierigkeit erblicken, und je öfter eine sorgfältige Uebung dieses Gegenstandes vorgenommen wird, desto klarer wird man das Wesen desselben auffassen.

Es bedarf wohl keiner Erwähnung, dass die melodischen Sätze nicht immer stufenweise vorkommen, sondern auch sprungweise eine oder die andere Stufe einer angenommenen Tonart berühren. In dieser Beziehung ist die genaueste Beobachtung der einzelnen Stufen einer melodischen Tonfolge das einzige und sicherste Mittel, um ihnen eine gute naturgemässe Harmonie unterzulegen. Man mache in solchen Fällen den Versuch, sich so lange als thunlich an die bereits angegebene harmonische Begleitung zu halten, und erst dann, wenn diese Richtschnur nicht ausreichen sollte, schreite man zur Wahl einer beliebigen, dem Gefühle des Gehörsinnes entsprechenden Harmonie; es wird jedoch seltene Fälle geben, wo man eine etwas mehr abweichende Form wird wählen müssen. Um solche Fälle und zugleich die Verschiedenheit melodischer Formen kennen zu lernen, sind bei Nro. 3. mehrere Gänge mit verschiedener Harmonie angezeigt, welche hinreichen, dem Lernenden einen Fingerzeig zu geben, wie weit und wann man von der Grundregel abweichen kann, was jeder nur halbwegs begabte sehr leicht begreifen und zeitgemäss anwenden wird. S. B. Nro. 3.

Nach diesen Beispielen kann der Lernende einige Selbstversuche machen, welche nicht scheitern werden und können, wenn man das natürliche Gehör und



Gefühl als Richter vorwalten lässt; es ist nur noch zu rathen, dass man stets nur einfache und fassliche Harmonien wähle und sich nicht allzuweit vom Gebiete der angenommenen Tonart entferne.

Noch ist zu bemerken, dass viele melodische Sätze, namentlich solche, welche länger sind, hie und da gewisse Ruhepunkte enthalten, welche nicht selten auch den Uebergang in eine andere Tonart bedingen. Um dies, wo es zu geschehen hat, wohl erforschen zu können, prüfe man sorgfältig jeden einzelnen Satz und vergleiche ihn auch mit dem nachfolgenden, um darnach die Modulation einleiten zu können. Wann und wo der eigentliche Uebergangspunkt zu suchen sei, ist bei der tausendfältigen Verschiedenheit der Melodien durch keine Regel zu bestimmen und unterliegt der einsichtsvollen Behandlung des Organisten; doch ist so viel gewiss, dass in dieser Beziehung jede Melodie ihre unzweideutigen und leicht zu errathenden Merkmale an sich trägt, denen man daher wohl nachspüren muss. Ein Beispiel davon liefert Nro. 4.

Eben dieses Beispiel (Nro. 4.) liefert in der harmonischen Bearbeitung der ersten vier Takte des melodischen Satzes einen Umstand, der noch einer besondern Erwähnung bedarf; man sieht nämlich, dass dieser eben erwähnte Gang (vom Anfang bis zum ersten Ruhepunkt) das erstemal mit Harmonien begleitet ist, welche die Tonart C dur nicht verlassen; dagegen mündet er bei derselben Stelle in der zweiten harmonischen Bearbeitung in die Tonart G dur ein.

Hieraus lässt sich nun eine ganz natürliche Folgerung ziehen; es gibt nämlich Melodien, welche oft zwei- und mehrdeutig erscheinen; den Aufschluss hierüber kann immer nur der nachfolgende Satz geben, nach welchem man dann erst bestimmen kann, mit welchen Akkorden man einzulenken habe, um dem Satz die gehörige Bedeutung und Modulation zu geben. Einige Muster hievon liefern die Beispiele Nro. 5., 6. und 7., wo der Anfang gleiche Noten in der Melodie enthält, die Nachsätze aber eine verschiedene harmonische Bewegung erheischen.

Aus diesen Beispielen kann der Lernende wohl entnehmen, worin dieses Verfahren bestehe. Da, wie bereits gesagt wurde, die Verschiedenheit der Melodien ins Unendliche gehen kann, so bleibt die Wahl der Harmonien immer dem Ermessen desjenigen anheim gestellt, der sich mit diesem Geschäfte zu befassen hat. Zum Troste und zur Beruhigung für jeden Anfänger sei hier gesagt, dass es solcher zweideutiger Melodien nicht viele, und unter ihnen grösstentheils nur solche gebe, wo diese Zweideutigkeit bald und leicht beseitigt ist. Es genügt daher an der Anzahl der, über diesen Punkt hier beigebrachten Beispiele.

Sonach wäre nun das Wichtigste und Wesentlichste über die melodische Form und harmonische Bedeutung musikalischer Sätze zergliedert und so dargestellt, dass auch der in seiner Ausbildung weniger vorgerückte Musiker diese Abhandlung ohne Anstoss und Bedenken durchstudiren und Nutzen daraus schöpfen kann. Wenn man des Spruches eingedenk ist: „dass Uebung den Meister macht,“ so wird es sich auch hier um so mehr bewähren müssen, als allen sich etwa darbietenden Schwierigkeiten und Zweifeln, mit aller Vorsicht vorgebaut wurde.

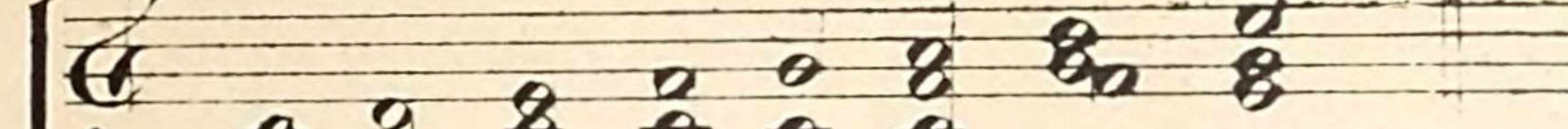
Endlich sei noch gesagt, dass es hier nicht gemeint ist, sich pedantisch in den Schranken der Regeln und Bestimmungen halten zu müssen; für den Ungeübten ist es allerdings unbedingt nothwendig; allein dem Begabteren ist eine freiere Bewegung wohl gestattet und sogar empfohlen, insofern sie nicht über das Naturgesetz einer weissen Mäsigung hinaus schreitet.

Um daher auch noch Solchen einen Wink zu geben, wie man pikantere Gänge in die Harmonie einweben kann, folgt eine Bearbeitung der Skalen-Melodie in den Beispielen 8., 9. und 10., welche zur Nachahmung dienen mögen.



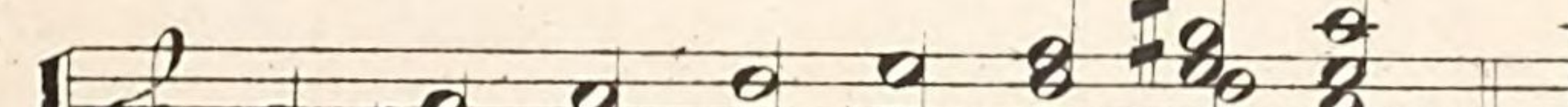
## Beispiele.

*e. Viol.*



A handwritten musical score for Violin, labeled 'e. Viol.' on the left. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, joined by a brace. The music consists of several measures of notes and rests, with some notes beamed together. The paper is aged and yellowed.

*No. 2.*



The musical score for No. 2 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of chords and single notes, including a whole note chord of F# and C, followed by several chords and single notes. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of single notes, including a whole note G, followed by several single notes and a whole note chord of F# and C. The score is written in a historical style with a large, ornate font for the number '2'.

oder  
dreistimmig:

This image shows a handwritten musical score for a two-part setting of the hymn "Nun danket alle Gott". The score is written on two staves, one for the treble clef (upper part) and one for the bass clef (lower part). The notation is in a historical style, featuring various note values and rests. The paper is aged and shows some staining. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the key signature is one flat (B-flat).



*N<sup>o</sup> 3.*

*Melodie.*

*Harmonie.*

*oder:*

*oder:*

*Melodie.*

*Harmonie.*

*oder:*

*oder:*

*oder:*



*Melodie.* *Harmonie.*

The first system consists of two staves. The upper staff, labeled 'Melodie.', contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The lower staff, labeled 'Harmonie.', contains a sequence of notes: C4, E3, G3, B2, D3, F2, A2, C3, E3, G3, B2, D3, F2, A2, C3.

*oder:*

The second system consists of two staves. The upper staff contains a sequence of chords: C4-E4-G4, D4-F4-A4, E4-G4-B4, F4-A4-C5, G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-E5-G5, C5-G5-B5, A5-C6-E6, B5-F6-A6, G6-B6-D7, F6-A6-C7, E6-G6-B6, C7-E7-G7. The lower staff contains a sequence of notes: C4, E3, G3, B2, D3, F2, A2, C3, E3, G3, B2, D3, F2, A2, C3.

*N<sup>o</sup> 4.* *Melodie.* *Ruhepunkt.* *Ruhepunkt.*

The third system consists of two staves. The upper staff, labeled 'Melodie.', contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The lower staff, labeled 'Harmonie.', contains a sequence of notes: C4, E3, G3, B2, D3, F2, A2, C3, E3, G3, B2, D3, F2, A2, C3. The system is divided into three measures by a double bar line, with the first measure labeled 'Melodie.' and the last two measures labeled 'Ruhepunkt.'.

*Harmonie.*

The fourth system consists of two staves. The upper staff contains a sequence of chords: C4-E4-G4, D4-F4-A4, E4-G4-B4, F4-A4-C5, G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-E5-G5, C5-G5-B5, A5-C6-E6, B5-F6-A6, G6-B6-D7, F6-A6-C7, E6-G6-B6, C7-E7-G7. The lower staff contains a sequence of notes: C4, E3, G3, B2, D3, F2, A2, C3, E3, G3, B2, D3, F2, A2, C3.

*oder:*

The fifth system consists of two staves. The upper staff contains a sequence of chords: C4-E4-G4, D4-F4-A4, E4-G4-B4, F4-A4-C5, G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-E5-G5, C5-G5-B5, A5-C6-E6, B5-F6-A6, G6-B6-D7, F6-A6-C7, E6-G6-B6, C7-E7-G7. The lower staff contains a sequence of notes: C4, E3, G3, B2, D3, F2, A2, C3, E3, G3, B2, D3, F2, A2, C3.

*N<sup>o</sup> 5.* *Melodie.* *Harmonie.*

The sixth system consists of two staves. The upper staff, labeled 'Melodie.', contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The lower staff, labeled 'Harmonie.', contains a sequence of notes: C4, E3, G3, B2, D3, F2, A2, C3, E3, G3, B2, D3, F2, A2, C3.



*N<sup>o</sup> 6.* { *Melodie.* *Harmonie.*

This musical exercise consists of two staves. The top staff, labeled 'Melodie.', contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The bottom staff, labeled 'Harmonie.', provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

*N<sup>o</sup> 7.* { *Melodie.* *Harmonie*

This musical exercise consists of two staves. The top staff, labeled 'Melodie.', contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The bottom staff, labeled 'Harmonie', provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

*N<sup>o</sup> 8.* {

This musical exercise consists of two staves. The top staff contains a melody with quarter and eighth notes, and the bottom staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

This musical exercise consists of two staves. The top staff contains a melody with quarter and eighth notes, and the bottom staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

*N<sup>o</sup> 9.* {

This musical exercise consists of two staves. The top staff contains a melody with quarter and eighth notes, and the bottom staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

*N<sup>o</sup> 10.* {

This musical exercise consists of two staves. The top staff contains a melody with quarter and eighth notes, and the bottom staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.



Die  
**VERWANDTSCHAFT DER TONARTEN,**

oder  
***der harmonische Zirkel.***

Ein  
**vorzügliches Hülfsmittel zur leichten und  
schnellen Erlernung einer naturgemässen  
und richtigen Modulation,**

zunächst  
für angehende Organisten, Schullehrer und andere Musiker,  
in leicht fasslicher Art theorethisch und praktisch

dargestellt

von

***Robert Führer.***

---

**Augsburg,**

*Verlag von Anton Böhm.*



**E**s wurde und wird noch sehr viel über den sogenannten „harmonischen Zirkel“ gesprochen und geschrieben, so zwar: dass dieser Gegenstand die musikalischen Theoretiker zahllos beschäftigte und zu verschiedenen Meinungen und Ansichten Veranlassung gab.

Verfasser des vorliegenden Werkchens hat sich überhaupt viel mit dem Studium theoretischer Schriften befasst und es blieben ihm daher, wenigstens die wichtigsten Produkte über diesen Zweig der Tonwissenschaft, nicht unbekannt; er konnte aber bei genauer Prüfung alles hierüber Gesagten, kein anderes Resultat herausfinden, als: dass sich die Herren Theoretiker mit mathematischen und metaphysischen Beweisen abmühten, hierüber aber den eigentlichen Zweck, nämlich: den Gegenstand gemeinnützlich zu machen, gänzlich vergassen.

So schätzenswerth auch eine, nach Grundsätzen der höheren Wissenschaften bearbeitete Abhandlung eines Kunstzweiges seyn mag, so findet sie doch immer nur ein sehr kleines Publikum, zumal, wenn sich der Streit um einen solchen Gegenstand handelt, der zu den Obliegenheiten solcher Personen gehört, von denen eine höhere wissenschaftliche Bildung weder vorausgesetzt noch verlangt werden kann und denen es darum zu thun ist das fragliche Problem in seinem eigentlichen Wesen anschauen und praktisch anwenden zu können.

Da nun Verfasser dieses Schriftchens bemüht war einen Vergleich mit den Lehren und Ansichten, die über diesen Punkt in älteren und neueren Werken laut wurden, anzustellen und die entsprechenden Einzelheiten zu einem vollständigen und möglichst bündigen Ganzen zu ordnen, so dürfte diese kleine, aber höchst einfache Darstellung allen Musikern um so willkommener seyn, als sie in der That einen Gegenstand betrifft, der nicht blos wichtig, sondern sogar ein Bedürfniss bei Ausübung der Tonkunst ist. Wir daher hierüber die natürlichsten Grundsätze aufstellen.

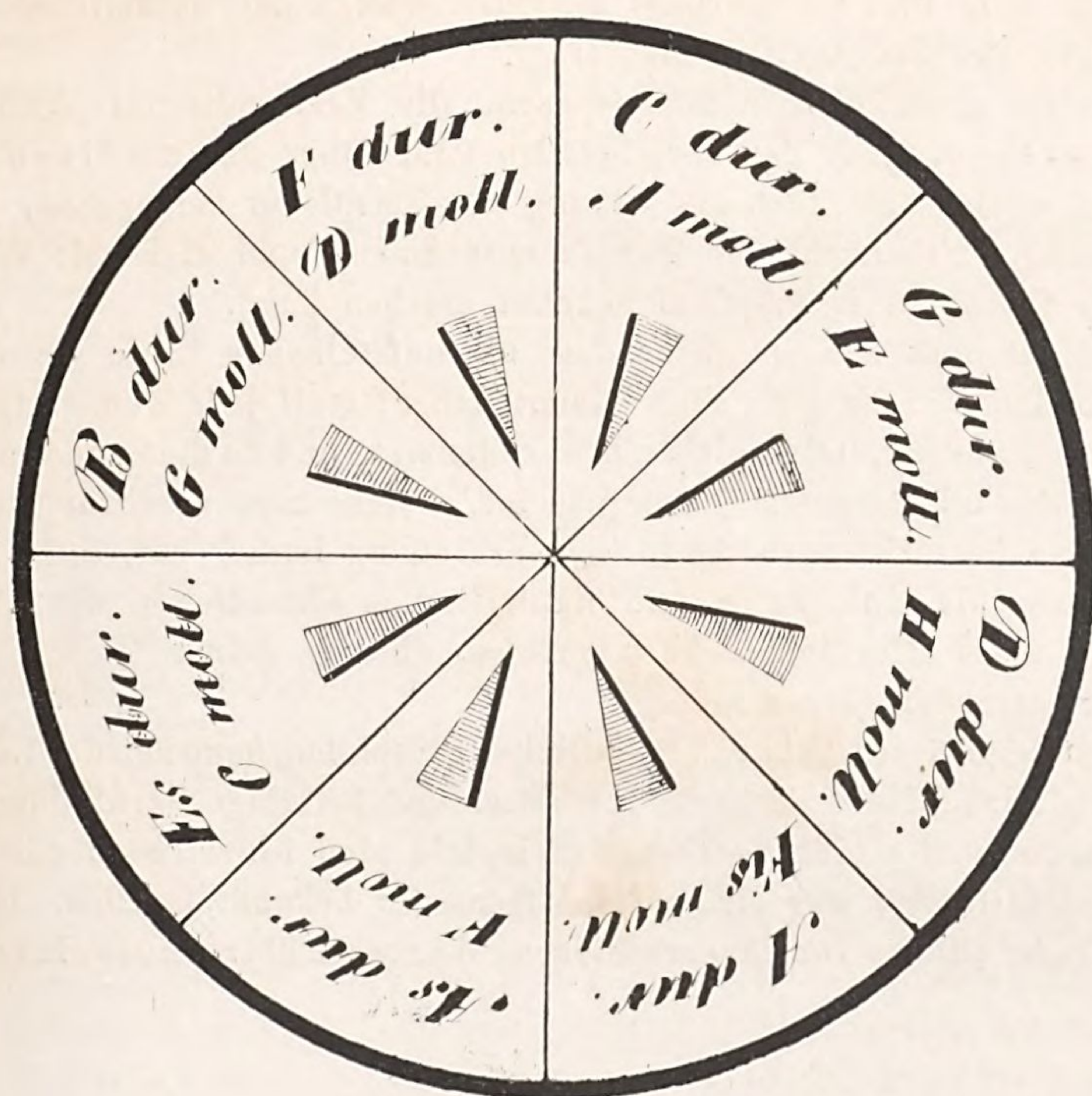
Es handelt sich hier nicht um die Beschaffenheit der Tonarten, sondern um Ergründung ihrer natürlichen Verbindung und um die Frage, wodurch diese entstehe und wie die Verwandtschaft der einzelnen Tonarten herzuleiten sei? Diese Verwandtschaft gründet sich auf die harmonische und arithmetische Theilung der Oktave, d. h. auf die Bestimmung und Feststellung einer Quinte (fünften Ton) vom Hauptton auf- und abwärts gerechnet; wenn man z. B. die Oktave von C bis zum C theilen will und von unten herauf geht, so ist der fünfte Ton: G; zählt man aber vom C abwärts so ist der fünfte Ton: F. — Hierbei zeigt sich alsogleich die Möglichkeit zu einer absoluten (unmittelbaren) Verbindung der Tonarten C und G, sowie auch C und F, indem man, ohne erst eine Uebergangsform zu machen, beide Akkorde auf einander folgen lassen kann. S. B. Nro. 1.

Da nun G vom C die Quinte aufwärts, F vom C aber die Quinte abwärts bildet, so ist G mit C in aufsteigender, F mit C in absteigender Linie verwandt, und zwar beide Tonarten im ersten Grade, weil G nur ein  $\sharp$  mehr, und F nur ein  $b$  mehr in der Vorzeichnung führt, als C nur. Nimmt man dann noch zu diesen drei Tonarten C, G und F nur, die Paralell-



Mollton-Arten hinzu, so ergibt sich: dass C dur mit A moll, G dur, E moll, F dur und D moll, folglich mit fünf Tonarten verwandt ist, was also der Fall auch bei jeder andern angenommenen Tonart sein muss. Auch diese Tonarten kann man alle mit der Haupttonart C unmittelbar verbinden. S. B. Nro. 2.

Auf diese Art entsteht nun der harmonische Zirkel, dessen Zeichnung hier, zur besseren Versinnlichung folgt. Er weist aus: dass jede beliebig gewählte Haupttonart mit ihrer Paralell-Tonart in der Mitte befindet, während die Tonarten aufsteigender Linie rechts, jene der absteigenden Linie links ihren Platz haben.



Hieraus lässt sich nun leicht die Nähe oder Entfernung der Verwandschaften entnehmen; will man zum Beispiel wissen: wie und welchem Grade D dur mit As dur verwandt ist, so muss man die Fächer links zählen, weil D dur eine # Tonart, As dur aber eine b Tonart, folglich in absteigender Linie verwandt ist; so viele Fächer, als man vom D bis zum As zurück zählt, in so vieltem Grade sind auch beide Tonarten mit einander verwandt. Es ergibt sich sonach, dass D dur mit As dur im sechsten Grade absteigender Linie, dagegen As dur mit D dur im sechsten Grade aufsteigender Linie verwandt ist.



Da im vorliegenden Zirkelbilde nicht alle, sondern nur einige Tonarten zu deutlicherer Versinnlichung angeführt, so ist es ein Leichtes, sich eine Ergänzung dieses Bildes zu denken, da ohnedies die aufsteigende, oder absteigende Folge sich nach der betreffenden Vorzeichnung der Tonarten richtet.

Ein flüchtiger Blick auf diesen Zirkel und auf die oben angeführte Entstehung der Verwandtschaft mittelst Anwendung der Oktaventheilung, liefert den Beweis, dass die harmonische Verbindung der Töne nur Quintenweise in der Natur begründet ist und dieser harmonische Zirkel, eben in Folge dieser natürlichen Beschaffenheit, auch der Quintenzirkel genannt wird.

Wer das Stimmen der Claviere entweder selbst schon vorgenommen, oder demselben öfters beigewohnt hat, und wer überhaupt die Stimmung der Saiteninstrumente kennt, dem wird die Sache nun immer klarer vor Augen stehen: dass die Quintenfolge oder ihre Umkehrung, die Quartenfolge den natürlichsten Keim der harmonischen Verbindungen in sich trägt.

Da man in der gewöhnlichen Kunstsprache die Verwandtschaft aufsteigender Linie den ersten, jene der absteigenden Linie aber den zweiten Zirkel zu nennen pflegt, so ist hier noch ein Anhang von Beispielen beigegeben, woraus man eine praktische Uebersicht des Ganzen entnehmen, und sich mit der Verwandtschaft der Tonarten erschöpfend bekannt machen kann.

Schliesslich ist noch zu bemerken: dass die aufsteigende Linie vor der absteigenden stets den Vorzug hat; dies kömmt daher, weil jede Tonart ihre dominirende fünfte Stufe hat, mit welcher man cadenzirt, und da diese dominirende, gleichsam von selbst mitklingende Quinte jene ist, welche man vom Hauptton aufwärts gewinnt, so herrscht auch deren Tonverbindung immer vor. S. B. Nro. 3.

Dies sind also die einfachsten und natürlichsten Grundlagen des „harmonischen Zirkels“ eines allerdings sehr wichtigen, aber in seiner Wesenheit und Natur leicht zu fassenden Gegenstandes.

Nach den, im beigegeführten Anhange befindlichen Beispielen, kann nun der Lernende den harmonischen Zirkel ins Unendliche fortsetzen und beliebige Verbindungen der Tonarten vornehmen; die hier gegebenen Beispiele sind hinreichend zur Erlernung naher Modulationen; wer sich mit entfernteren bekannt machen, den verweist der Verfasser auf das von ihm erschienene Werkchen über „Ausweichungen.“

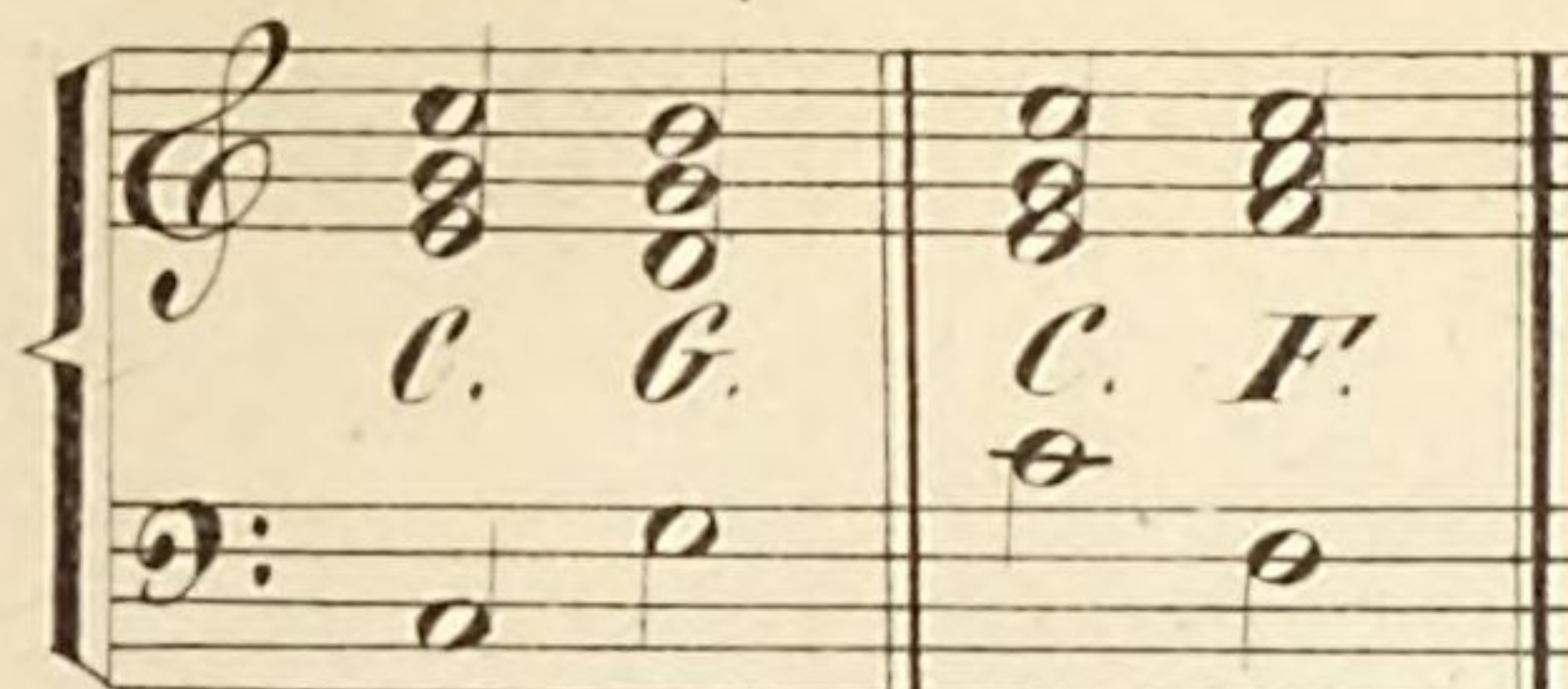




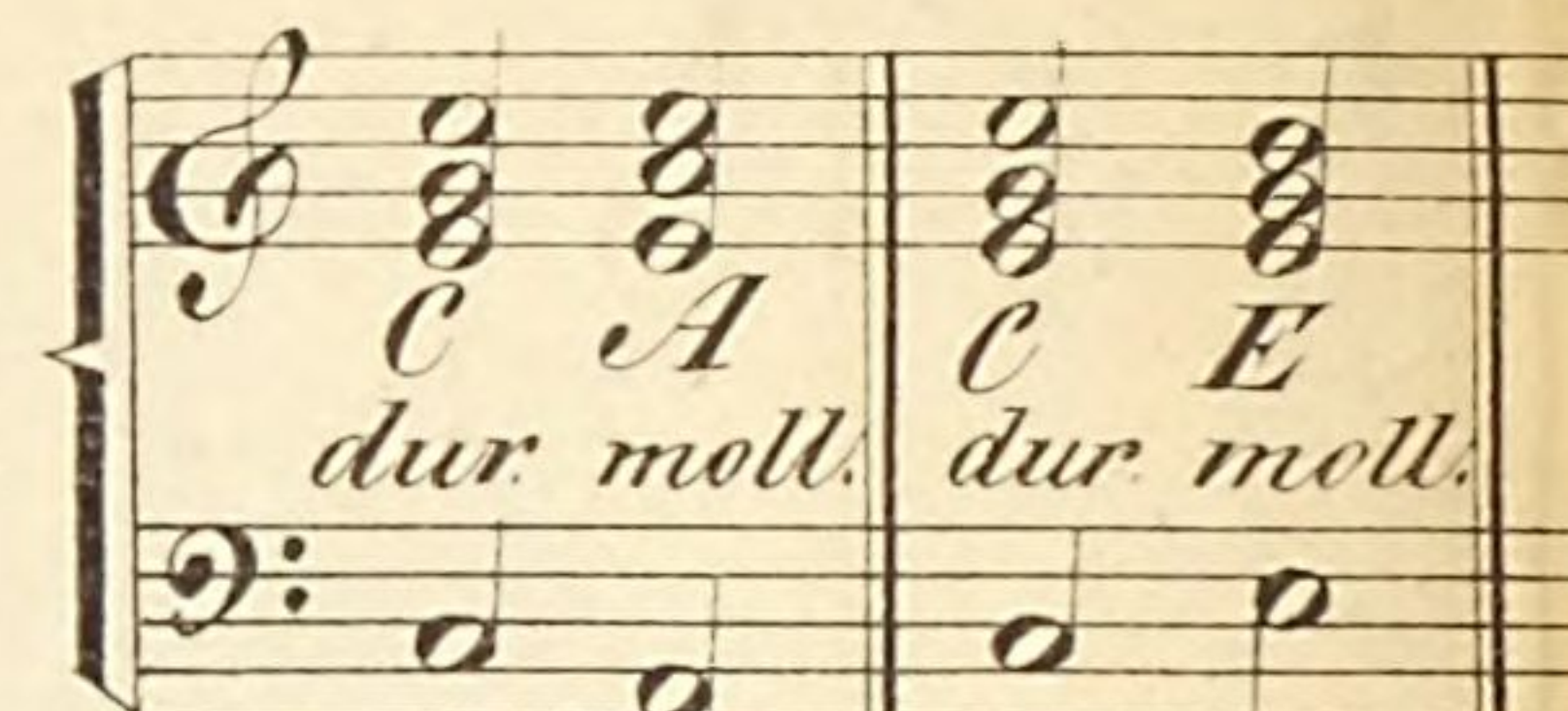


Bei

N<sup>o</sup> 1.



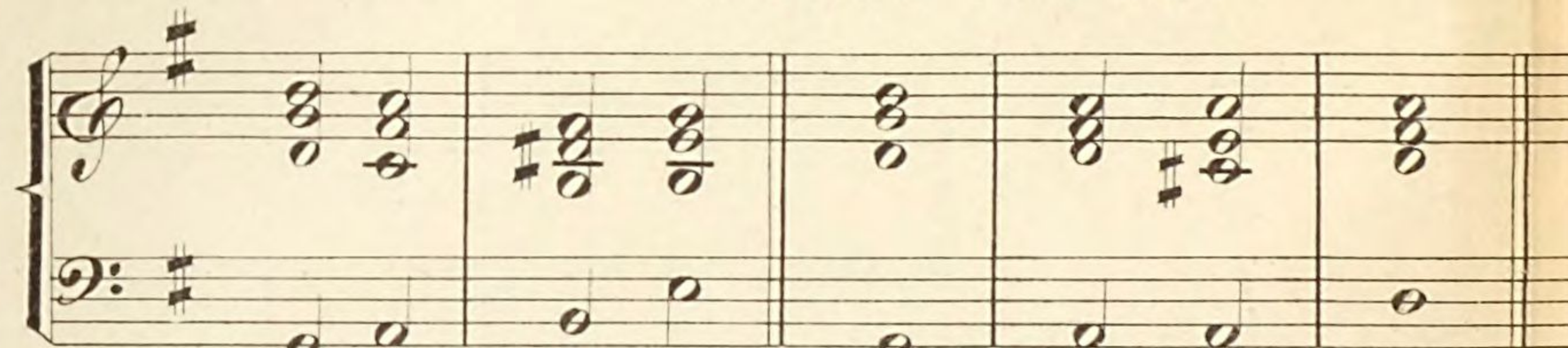
N<sup>o</sup> 2.



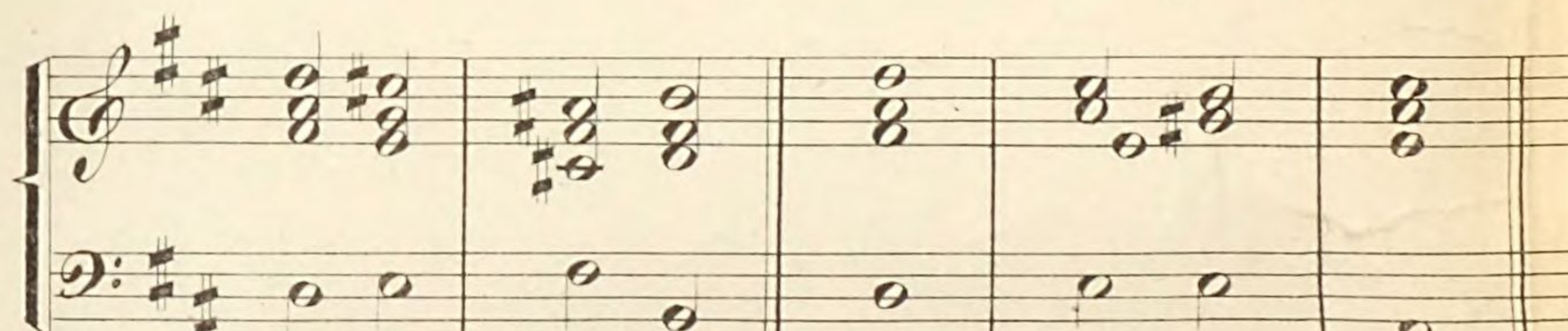
An.

Erster Zirkel.

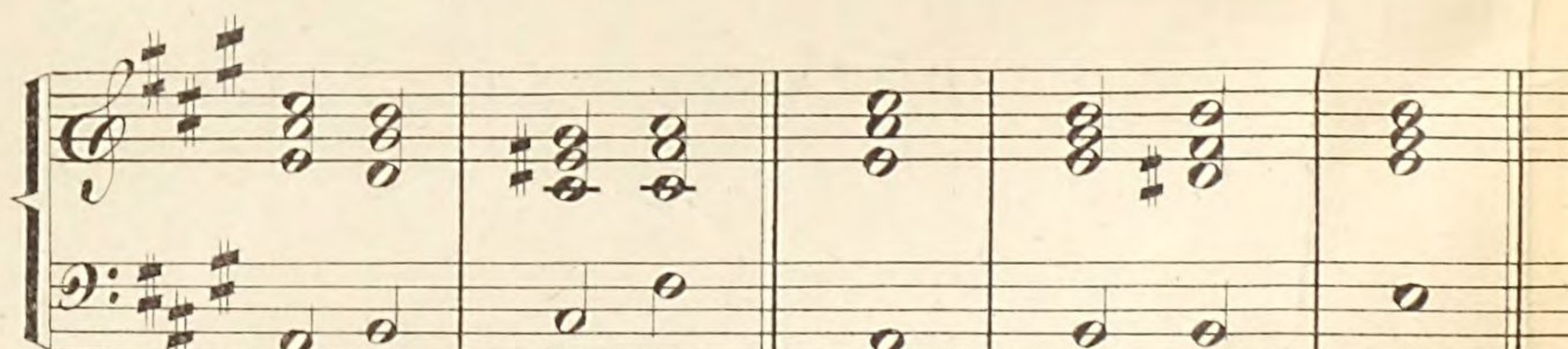
G dur.



D dur.



A dur.



B dur.



Es dur.





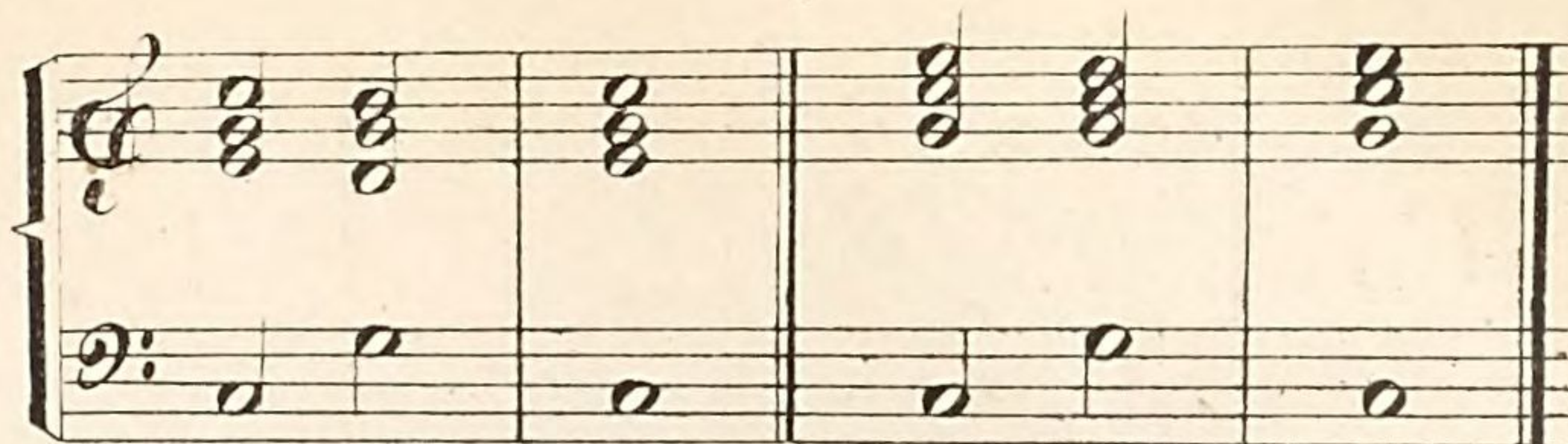
spiele.

*C* *D*  
dur. moll.



Two musical staves. The first staff shows a C major scale (C-D-E-F-G-A-B-C) and a D minor scale (D-E-F-G-A-B-C). The second staff shows a D major scale (D-E-F-G-A-B-C-D) and a C minor scale (C-D-E-F-G-A-B-C).

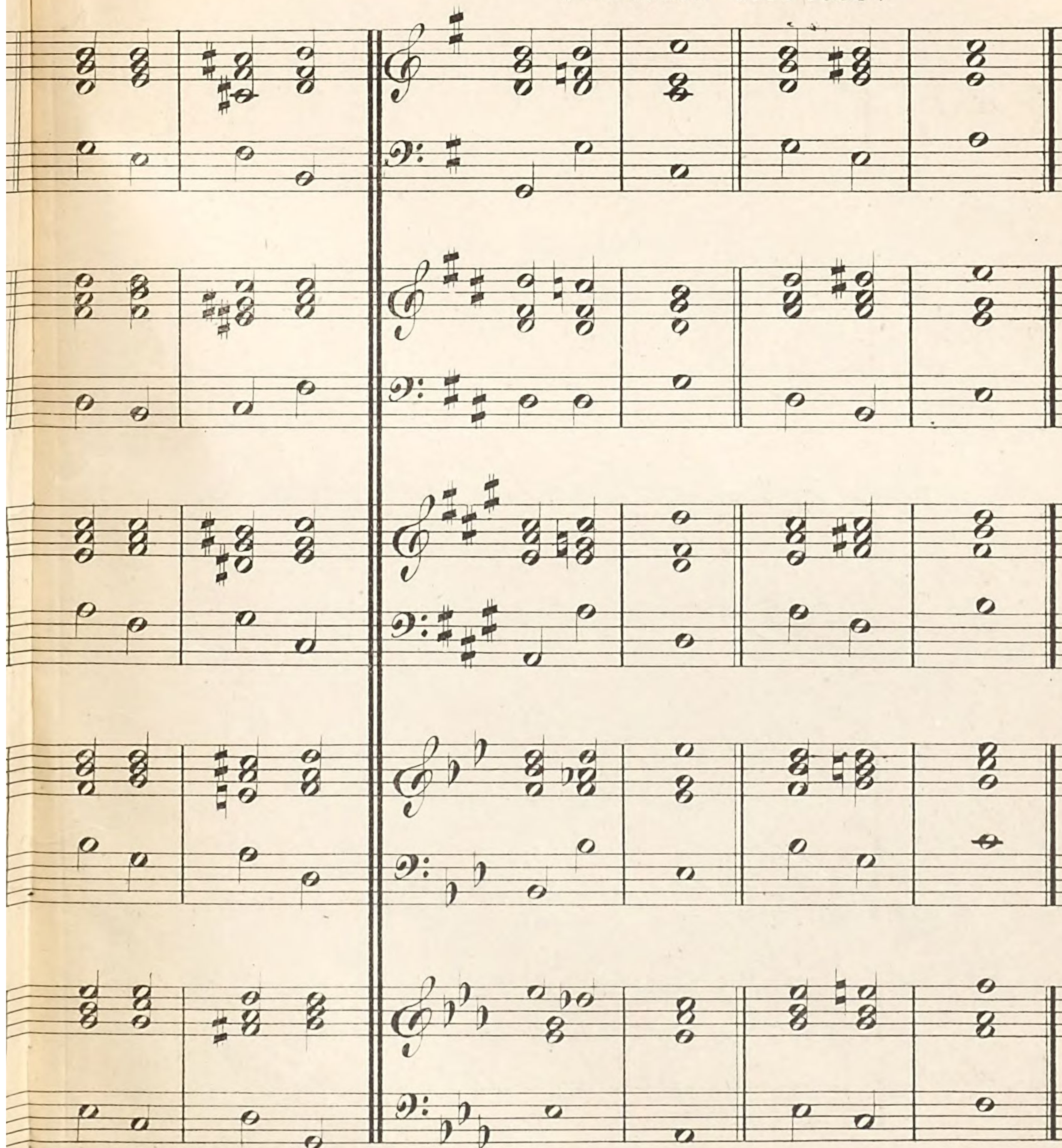
*No 3.*



Two musical staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. Both staves contain a series of chords and single notes, likely representing a simple harmonic exercise.

hang

*Zweiter Zirkel.*



Five systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef). The notation includes various chords, scales, and melodic lines, likely representing a more complex harmonic exercise or a short piece.







Die

# ANWENDUNG

des

## DREISTIMMIGEN SPIELES

auf der Orgel

und die Mittel, dasselbe gründlich zu  
erlernen.

Eine

wichtige Belehrung für angehende Organisten, populär dargestellt und zum Gebrauche bei verschiedenen Fällen des musikalischen Kirchendienstes verfasst

VON

**Robert Führer.**

---

Augsburg,

Verlag von Anton Böhm.



**E**s wird wenige Organisten geben, die nicht schon in den Fall gekommen wären, sich des dreistimmigen Spieles bedienen zu müssen, was ihnen nicht selten, namentlich bei Ablesung und Abspielung bezifferter Bässe, oder der sogenannten Generalbass-Schrift, manche Schwierigkeit verursacht hat.

Abgesehen von dem Umstande, dass Mancher nicht weiss, wann ein Tricinium (dreistimmige Spielart) zu gebrauchen sei, so gibt es wohl noch Mehrere, denen es unbekannt ist, wie eine solche Begleitung zu bewerkstelligen sei.

Um daher den Anfänger und minder Geübten mit diesen beiden Fällen bekannt zu machen; stellt sich vorliegendes Werkchen die Aufgabe, obige Fragen auf die leichtest fassliche Weise zu erörtern und hierüber die geeignete Belehrung zu liefern.

Wann der Organist angewiesen sei, das vierstimmige mit dem dreistimmigen Spiel zu vertauschen, lässt sich kurz in folgenden drei Punkten beantworten; und zwar:

- 1) Bei jedesmaligem Eintritt eines Tenor- oder Altschlüssels, wo die eigentliche Bassparthie schweigt.
- 2) Bei allen Solocinien, (Sologesängen) die eine Orgelbegleitung unbedingt erheischen.
- 3) In solchen Fällen, wo das Accompagnement (Begleitung) der Orgel zwar nöthig und vorgeschrieben ist, aber kein Uebergewicht vor andern Stimmen haben darf

Jede Orgelparthie enthält hierüber die betreffenden Andeutungen, welche daher nicht übersehen werden dürfen. — Für den ersten Punkt findet sich jedesmal die Veränderung der Schlüssel vor; für den zweiten Fall gilt die Bezeichnung „Solo,“ und für den dritten Punkt steht meistens der Ausdruck „Accompagnamento meno forte“ (abgekürzt: *Accomp. m. f.*) angezeigt. Somit kann der Organist, der auf diese Bezeichnungen aufmerkt, um so weniger wegen Anwendung des Triciniums in Zweifel gerathen, da es ausser diesen erwähnten, keinen weitem Fall gibt, der eine solche Spielart erfordern oder voraussetzen würde.

Anders verhält es sich mit der Frage: Wie der Organist dreistimmig zu spielen habe? und da eben dieser Umstand wohl den meisten Schwierigkeiten unterworfen ist und umsichtiger behandelt werden muss, so wollen wir denselben in möglichst fasslicher Weise gründlich darstellen.

Es ist evident, dass das Tricinium eine harmonische Vereinfachung des gebräuchlichen Quartetts ist und in nichts anderem, als in der Auslassung irgend eines Intervalles auf der vierstimmigen Harmonie, bestehe. Dass eine solche Auslassung nur mit den minder wichtigen Bestandtheilen eines Akkordes geschehen müsse, ist leicht begreiflich und bleibt auch immer die erste Hauptregel. Ob zwar diese Beschaffenheit der Akkorden-Intervalle Jedermann aus den Elementen der einfachen Generalbass-Lehre kennen wird, so dürfte es doch



nicht überflüssig sein, hier noch eine Rekapitulation dieses Gegenstandes, und zwar mittelst Anwendung einer Uebersichtstabelle vorzunehmen, um auf kürzerem Wege zum Ziele zu gelangen. Diese Tabelle enthält drei Rubriken; in der ersten steht die Benennung des Akkordes, in der zweiten findet man in Ziffern seine Bestandtheile zur vierstimmigen Harmonie, und in der dritten steht die Intervallvereinfachung eines jeden Akkordes, gleichfalls in Ziffern angezeigt, für alle nur möglichen Fälle der dreistimmigen Behandlung.

### Uebersichts - Tabelle.

| Name des Akkordes.                                      | 4stimmige Harmonie.                    | 3stimmige Harmonie.      | Name des Akkordes.                                                    | 4stimmige Harmonie.                         | 3stimmige Harmonie.                   |
|---------------------------------------------------------|----------------------------------------|--------------------------|-----------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|---------------------------------------|
| Dreiklang.                                              | 8<br>5<br>3                            | 5 8 3<br>3, 3, 3         | Quart-Septimakkord.                                                   | 7<br>5<br>4                                 | 7<br>4                                |
| Sextakkord.                                             | 8 6 3<br>6 3 6<br>3 6 3                | 6 3 6<br>3, 3, 6         | Sext-Septimakkord.                                                    | 7<br>6<br>3                                 | 7<br>6                                |
| Quart-Sextakkord.                                       | 8<br>6<br>4                            | 6 8 4<br>4, 6, 8         | Quart-Quint-Sextakkord.                                               | 6<br>5<br>4                                 | 5<br>4                                |
| Septimenakkord.                                         | 7<br>5<br>3                            | 7 7<br>3, 5              | Secund-Quintakkord.                                                   | 5 2<br>2 5<br>5, 2                          | 5<br>2                                |
| Quint-Sextakkord.                                       | 6<br>5<br>3                            | 6 5<br>5, 3              | Secund - Quart - Quintakk.                                            | 5<br>4<br>2                                 | 5<br>4                                |
| Terz-Quartakkord.                                       | 6<br>4<br>3                            | 4 6<br>3, 3              | Secund-Terz-Quintakkord.                                              | 5<br>3<br>2                                 | 3<br>2                                |
| Secundakkord.                                           | 6<br>4<br>2                            | 4 6 6<br>2, 2, 4         | Uebermässiger Dreiklang.                                              | 8 10<br>5 5<br>3 3                          | 5<br>3                                |
| Grosser Septimakkord.                                   | 7<br>5 7<br>4 4<br>2, 2                | 7 7<br>4, 2              | Verminderter Dreiklang.                                               | 8 6<br>5 <sup>h</sup> 5 <sup>b</sup><br>3 3 | 5 <sup>h</sup> 5 <sup>b</sup><br>3, 3 |
| Grosser Septakk. mit der Sext, oder Terzdecimen-Akkord. | 7 7<br>6 6 <sup>b</sup><br>4 4<br>2, 2 | 7 7<br>6, 6 <sup>b</sup> | Uebermässiger Sextakk.                                                | 6 6 <sup>h</sup><br>3 3<br>3, 3             | 6 6 <sup>h</sup><br>3, 3              |
| Nonenakkord.                                            | 9<br>5<br>3                            | 9<br>3                   | Verminderter Sextakkord.                                              | 6 <sup>b</sup><br>3<br>7,                   | 6 <sup>b</sup><br>3                   |
| Quart-Nonakkord.                                        | 9<br>5<br>4                            | 9 5<br>4, 4              | Quint - Sext - Akkord mit grosser Terz, Quint und übermässiger Sexte. | 6<br>5<br>3                                 | 6 6<br>5, 3                           |
| Sext-Nonakkord.                                         | 9<br>6<br>3                            | 9 9<br>6 3               | Terz - Quart - Akkord mit grosser Terz, Quart und übermässigen Sext.  | 6<br>4<br>3                                 | 4 6<br>3, 3                           |
| Sept-Nonakkord.                                         | 9<br>7<br>3                            | 9<br>7                   | Unächter Quint-Sextakk.                                               | 8<br>6<br>5                                 | 6<br>5                                |
| Quart-Quint-oder Undecimenakkord.                       | 8<br>5<br>4                            | 5 8<br>4, 4              |                                                                       |                                             |                                       |



Aus dieser Tabelle kann man nun leicht ersehen, wie verschieden die dreistimmige Behandlung der sämtlichen Akkorde sein kann. Welche Vereinfachung gebraucht werden soll, kann durch keine Regel bestimmt werden, da die Verbindung der Harmonieen zahllosen Verschiedenheiten unterworfen ist. Es kann hierbei daher nur der vorhergehende oder nachfolgende Akkord die eine oder die andere Stellung der Harmonie bedingen:

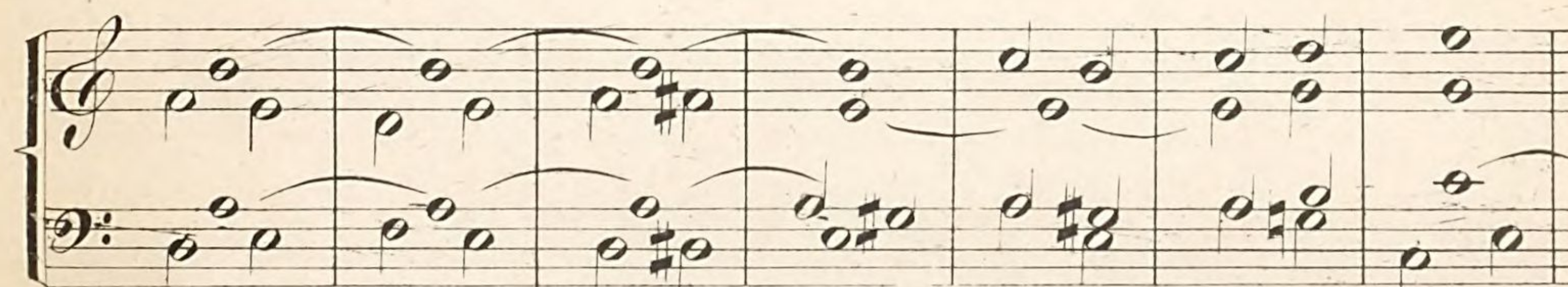
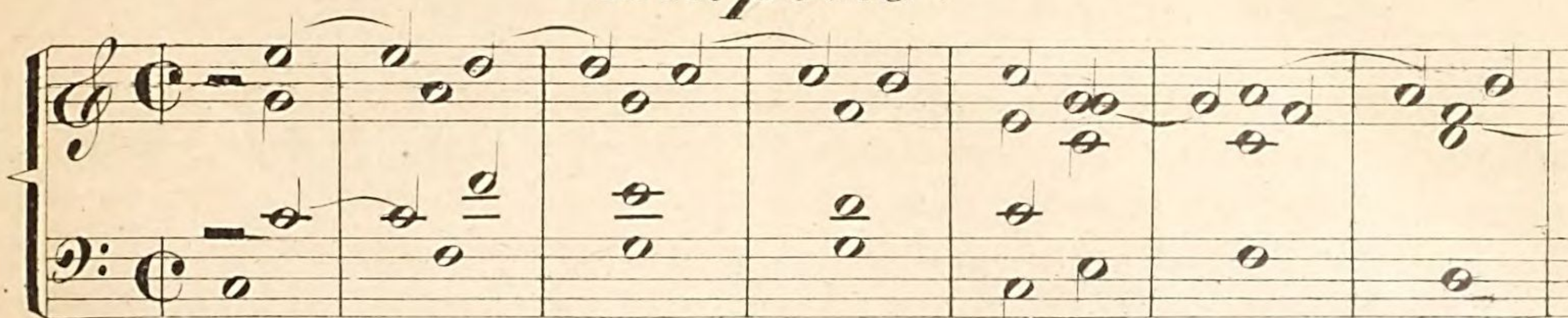
In allen Fällen aber darf man die Regel nicht ausser Acht lassen: dass diejenige Stellung stets die beste ist, wo die Intervalle von einem Akkord zum andern, einen natürlichen sangbaren Gang nehmen; grosse Sprünge und Abweichungen sind unnatürlich und zerreißen das einfache Gewebe der Stimmenführung. Je näher und inniger die Intervallenfolge verbunden werden kann, desto richtiger wird die Harmoniestellung ausfallen, selbst dann, wenn auch der Akkord leer oder unvollkommen klingt; in seiner Verbindung wird dennoch unverkennbar als diejenige Harmonie erscheinen, welche er vorstellen soll.

Zum Schlusse folgt die Bearbeitung eines Satzes, der aus der vierstimmigen Harmonie in die dreistimmige übertragen, dem Lernenden die gehörige Anschauung verschaffen wird und zur Nachahmung in ähnlichen Fällen dienen soll.

Als vorzügliche Uebung wird endlich noch empfohlen: jeden vorhandenen oder selbst erfundenen Satz gleich dreistimmig zu versuchen und sich in dieser Behandlungsart der Harmonie selbst verschiedene Aufgaben zu stellen; in jedem Zweifel wird vorerwähnte Tabelle die genügende Aufklärung geben.

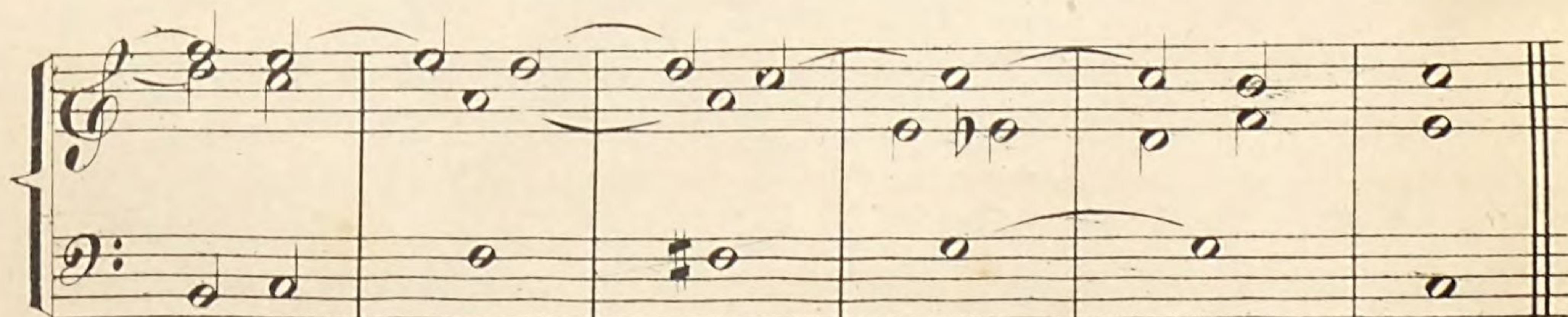
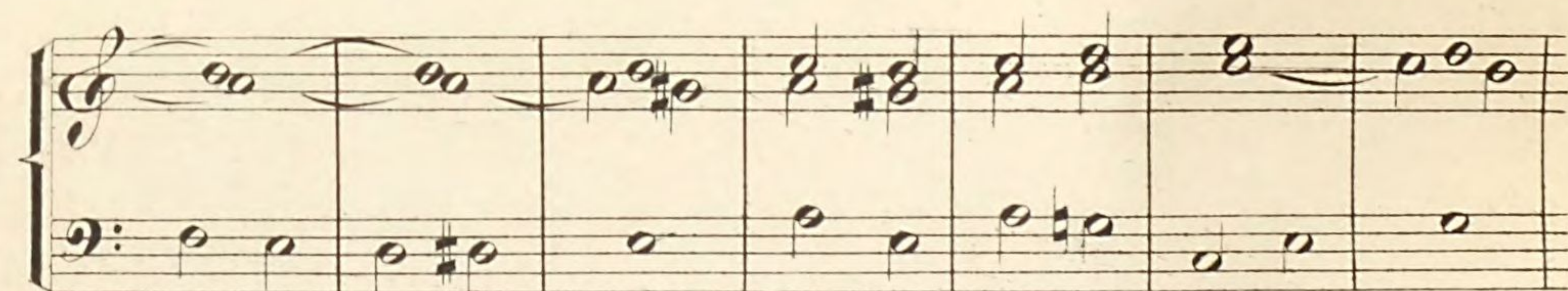
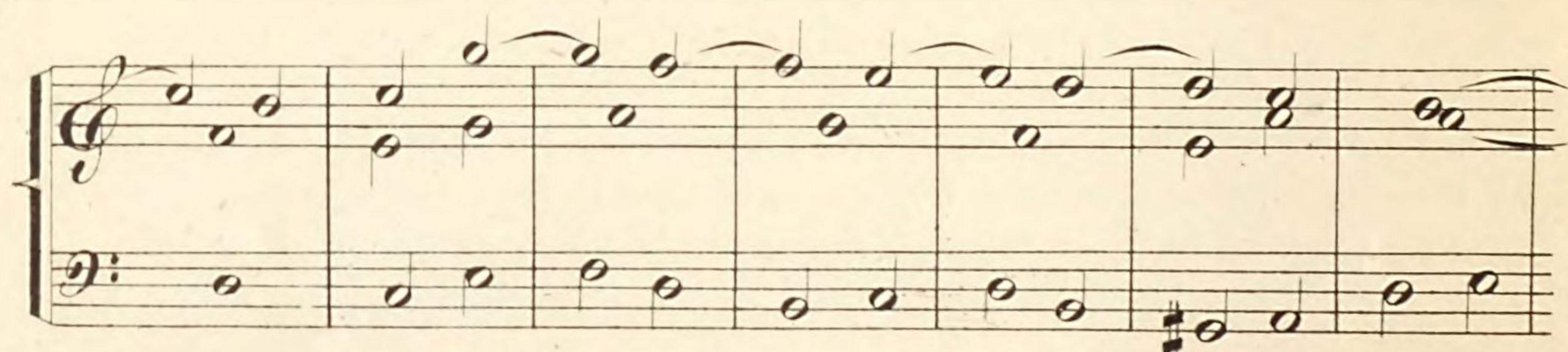
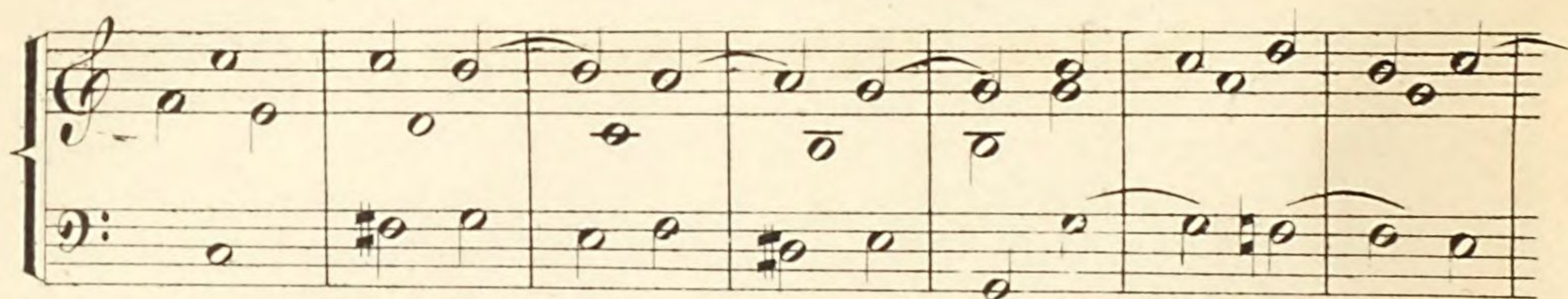
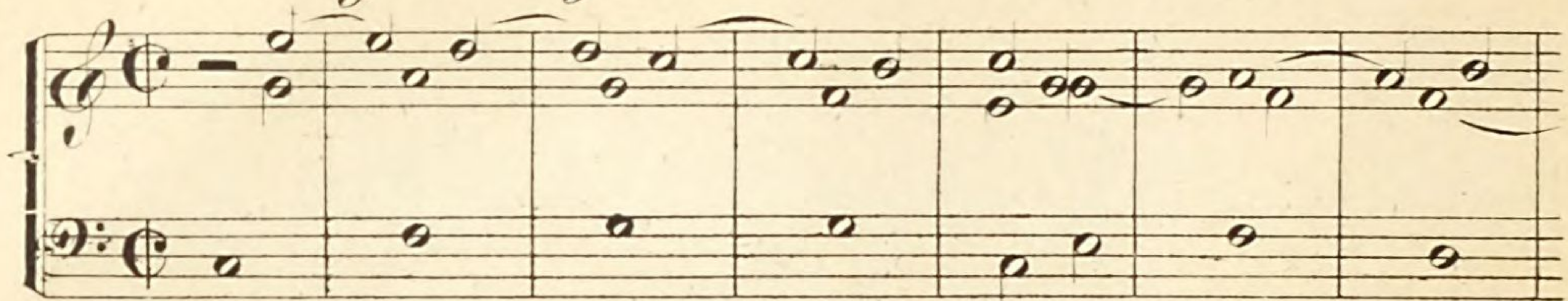


# Beispiele.





*Vereinfachung in drei Stimmen.*





Die  
**gefährlichsten Fortschreitungen**  
**beim Orgelspiele,**

oder :

***was hat der Organist am meisten zu  
beobachten?***

Zum

Gebrauche für alle, der Harmonielehre unkundige Organisten  
und Musiker zergliedert und in einer leicht fasslichen  
theoretisch - praktischen Belehrung

d a r g e s t e l l t

v o n

***Robert Führer.***

---

**Augsburg.**

*Verlag von Anton Böhm.*



**E**s ist häufig der Fall, dass man Orgelspieler hört, die durch Talent unterstützt, ihre eigenen Ideen auf diesem Instrumente ausführen, ohne einen gründlichen Unterricht in der Harmonielehre vorher genossen zu haben. Solche natürliche Produkte sind um so achtungswerther, als sie von einem guten Geschmack und von einem richtigen Gehörsgefühl zeugen und es wäre wünschenswerth, wenn solche Leute auch Gelegenheit finden ihre Anlagen auszubilden; da aber leider dies nicht immer möglich ist, so ist es wenigstens Pflicht der Theoretiker, diesem Uebelstande durch Herausgabe kleiner, wenig kostspieliger Werkchen abzuhelpen, worin die nöthige Belehrung zur Vermeidung eingewurzelter Fehler auf eine fassliche Art geboten wird.

Einen, und zwar den am allerhänfigsten vorkommenden Fall soll vorliegende Abhandlung besprechen.

Auf keinem Instrumente ist eine unnatürliche, gesang- oder regelwidrige Fortschreitung fühlbarer, als auf der Orgel. Es entsteht nun die Frage: Welche sind diese widrigen Fortschreitungen, wie entstehen sie, und wie kann man ihnen vorbeugen? —

Die Zergliederung und Beantwortung dieser Frage soll nun in der einfachsten und fasslichsten Darstellung folgen, so zwar: dass der Gebrauch dieses Werkchens durchaus keine harmonische Kenntniss, sondern nur eine geringe, wenn auch nur mechanische Fertigkeit im Zifferspiele, voraussetzt, und man gewiss im Stande seyn wird, bald die eigenen Fehler beobachten und vermeiden zu lernen. —

Die fehlerhaften Procedures (Fortschreitungen) in der Musik sind folgende:

- I. Die Octaven-Folgen.
- II. Die Quinten-Folgen.
- III. Die übermässige Secund-Fortschreitung.
- IV. Die Verdoppelung des Leittones.
- V. Die unrichtige Auflösung der Vorhölte.

Die Oktaven- und Quinten-Folgen entstehen immer da, wo die einzelnen Stimmen mit dem Basse oder mit einander gleichzeitig hinauf oder herunter gehen. Beispiel Nro. 1.

Das beste und untrügliche Mittel in solchen Fällen ist entweder die Gegenbewegung oder das Auslassen der betreffenden Oktave oder Quinte beim zweiten Akkorde; auf die Verdoppelung eines oder des andern Tones (Intervalls) oder die Umkehrung leistet sehr gute Dienste. Sämmtliche bei Nro. 1. stehende Beispiele können nun auf folgende Art fehlerfrei gemacht werden. S. B. Nro. 2.

Diese vorhergehenden Fehler, verbunden mit der grellen Fortschreitung einer übermässigen Secunde entstehen auf dieselbe Weise, wenn zwei harte Dreiklänge auf einander folgen, bei denen der Bass einen halben Ton hinauf oder herunter geht. Siehe Nro. 3.



In diesem Falle nützt die Gegenbewegung nicht allein, sondern nebst derselben muss auch noch beim zweiten die Octave ausgelassen, und wenn beide Akkorde die Terz-Lage haben, auch noch eine Verdopplung der Terz des zweiten Akkordes gemacht werden, wie es im Beispiele Nro. 4. ersichtlich ist.

Die widerlichste aller Fortschreitungen ist die Verdopplung der Leit-töne. Der Leitton ist eigentlich die siebente Stufe in der Tonleiter; doch kann man jeden erhöhten Ton, besonders wenn er im Bass vorkommt, als Leitton betrachten. Dieser Ton leidet selten oder gar keine Verdopplung. Welchen unangenehmen Eindruck seine Verdopplung hervorbringt, zeigen die Beispiele bei Nro. 5.

Das einzige Mittel ist: entweder gänzliche Weglassung der Oktave beim Leitton, oder die Verdopplung eines anderen Intervalles des betreffenden Akkordes. Demnach können die Sätze bei Nro. 5. auf folgende Art verbessert werden. Siehe Beispiel Nro. 6.

Der Vorhalt ist ein Ton, welcher im vorhergehenden Akkorde schon vorhanden war und noch zurück gehalten wird für den folgenden Akkord. Jeder Vorhalt ist dissonirender Natur und muss, mit seltenen Ausnahmen abwärts gehen. Hierüber belehrt unzweideutig das Gehör; aber ein anderer, und zwar sehr häufig vorkommender Fehler ist: dass man dasjenige Intervall, in welches sich der Vorhalt auflösen sollte, schon gewöhnlich besetzt hält, und auf diese Art nicht nur die erforderliche Klarheit unterdrückt, sondern den widerlichsten Eindruck hervorbringt wie Beispiel Nro. 7. zeigt.

Je einfacher man bei Vorhalten spielt, d. h. je mehr man Vollgriffigkeit vermeidet, desto klarer treten sie hervor. Muster hievon enthält das Beispiel Nro. 8.

Aus diesen Bemerkungen kann nun Jedermann, selbst der Ungeübteste wahrnehmen, wie leicht es ist, solchen Gewohnheitsfehlern zu begegnen. Wenn man nach Vornahme der angegebenen Regeln nur einige Aufmerksamkeit auf sich selbst verwendet, so wird gewiss keine widrige Fortschreitung im Orgelspiele vorkommen. Die Anwendung der hier gegebenen Regeln, bleibt sich in allen, wie immer gearteten Fällen gleich und der Lernende darf sich nur einmal mit der Uebung des Beispiels Nro. 9 befassen und selbes in mehrere Tonarten übertragen, so wird er für alle Zukunft vor Fehlern sicher seyn.

---



*N<sup>o</sup> 1.*

*Octaven u. Quinten. Octaven. Octaven u. Quinten. Quinten.*

*N<sup>o</sup> 2.*

*Gegenbewegung. Verdopplung. Umkehrung. Auslassung.*

*N<sup>o</sup> 3.*

*Octaven und Quinten. Uebermäßige Secunden.*

*N<sup>o</sup> 4.*

*Auslassung der Octave. Verdopplung der Terz.*

*N<sup>o</sup> 5.*



*N<sup>o</sup> 6.*

*Auslassung der Octave. Verdopplung der Terz.*

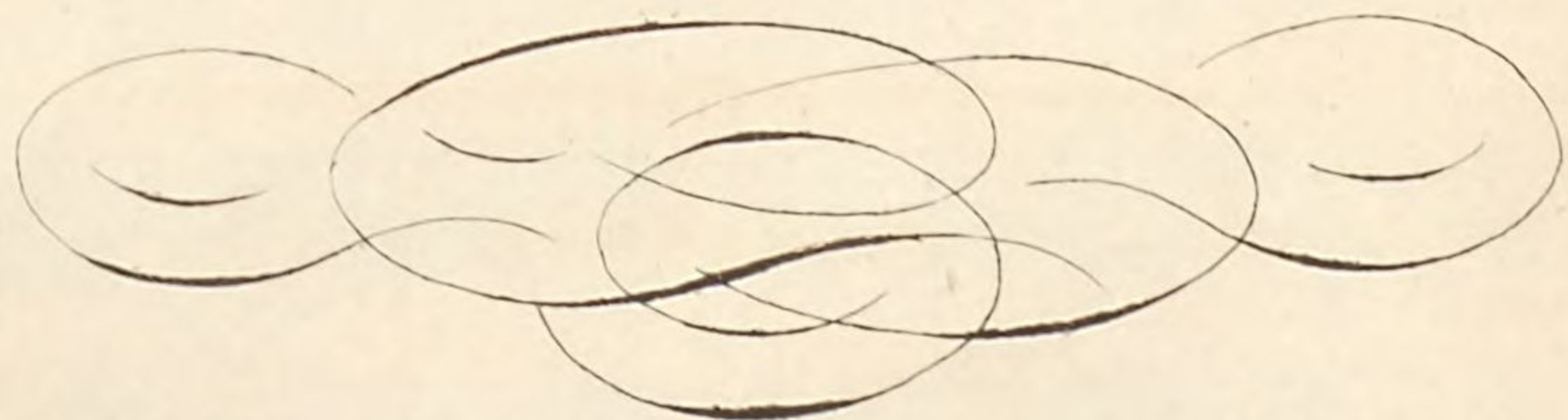
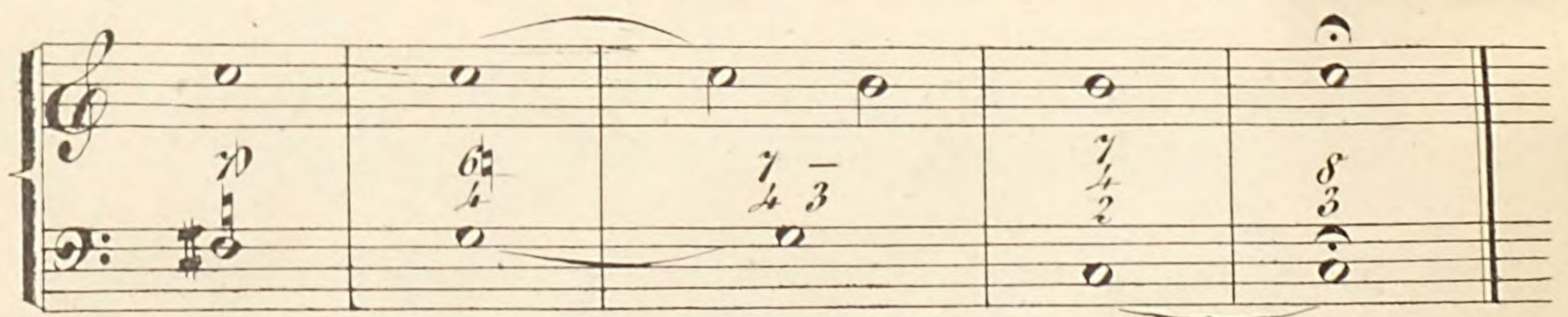
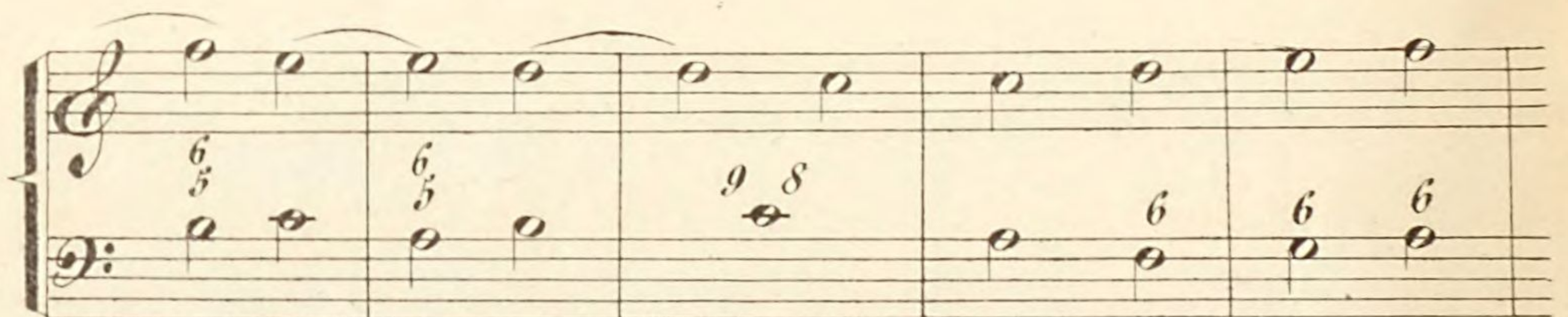
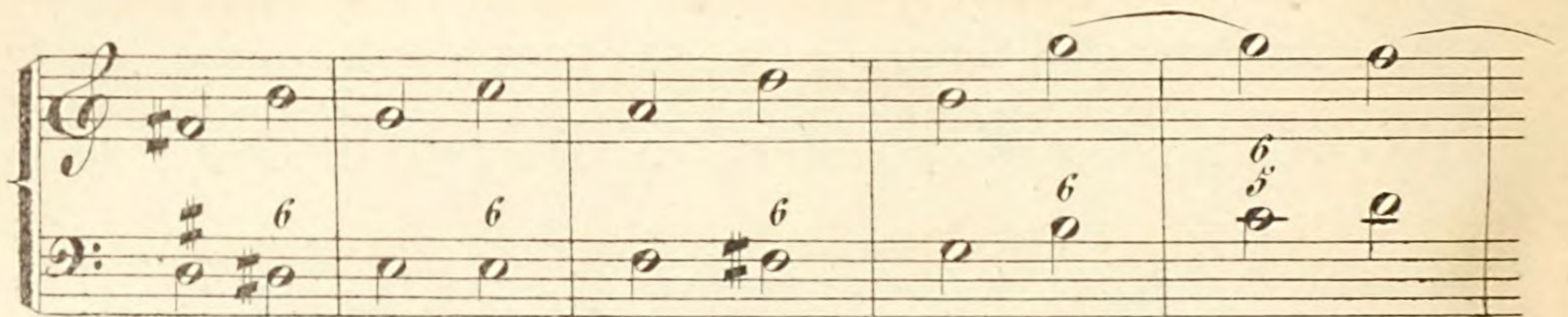
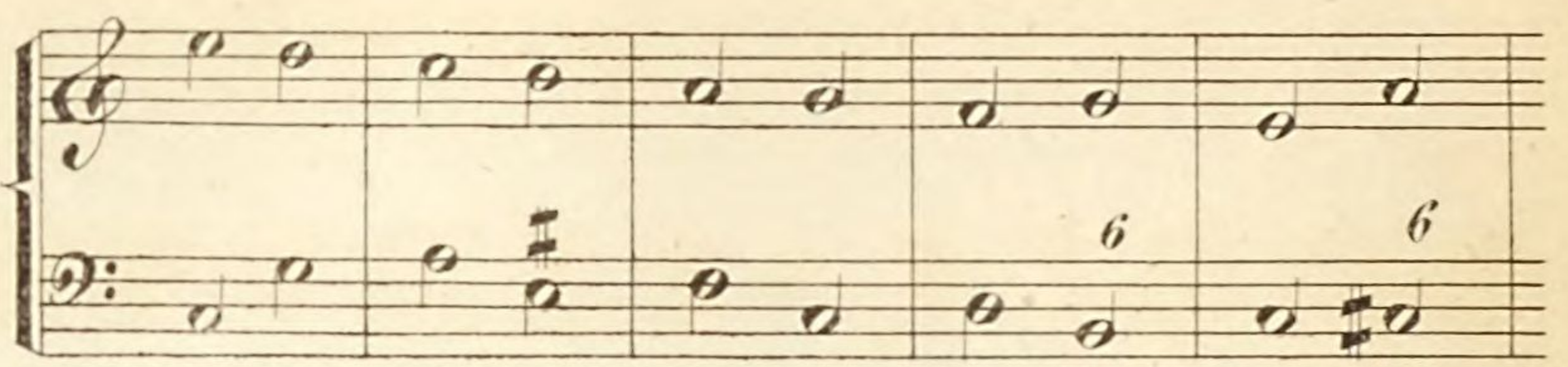
*Auslassung der Octave. Verdopplung der Intervalle.*

*N<sup>o</sup> 7.*

*N<sup>o</sup> 8.*



*Nº 9.*  
*Übung.*





Die  
**ORGEL~CADENZEN,**

*ihre Verschiedenheit, Beschaffenheit  
und Form.*

Eine theoretisch - praktische Anleitung zu deren Kenntniss,  
Anwendung und Selbst - Verfertigung,

als

unentbehrliches Hilfsbuch für alle Fälle der Organisten-Praxis

b e a r b e i t e t

und mit den erforderlichen Beispielen versehen

v o n

**Robert Führer.**

---

**Augsburg,**

*Verlag von Anton Böhm.*



In der Kunstsprache hört man oft von Cadenzen sprechen; da jedoch mit dieser Benennung eine mehrfache Bedeutung verknüpft ist, so hat sich vorliegendes Werkchen zur Aufgabe gestellt, diese verschiedenen Begriffe zu zergliedern und dasjenige zuvörderst hervorzuheben, was dem Organisten bei Ausübung seines Amtes unerlässlich nothwendig ist.

Das Wort „Cadenz“ kommt von dem lateinischen *cadere* her, welches auf deutsch „fallen“ heisst; dem zufolge bezeichnet das Wort „Cadenz“ in dieser ursprünglichen Bedeutung einen Fall oder Schluss. In einer andern Bedeutung bezeichnet man mit diesem Worte jeden, im Verlauf eines musikalischen Satzes vorkommenden Einschnitt oder Ruhepunkt, der das Gehör entweder vollkommen befriedigt, oder noch eine Fortsetzung erwarten lässt.

In dieser letzteren Beziehung sind die Formen vielfältig. Das Beispiel Nr. 1. stellt eine sogenannte „Corone“ dar, wie sie in grösseren Singstücken vorkommt, wo dem Sänger Gelegenheit gebothen wird, seine ganze Kunst zu zeigen. Auch in Instrumental-Konzerten geschieht dieser Fall und man nennt es gewöhnlich „Fermate“ der Italiener aber bezeichnet es mit dem Wort „Cadenza“ also: Schlussfall.

Das Beispiel Nr. 2. bildet einen Satz, in welchem von je zwei Takten ein Einschnitt oder kleiner Ruhepunkt vorkommt; allein diese Einschnitte sind durch den Rithmus bedingt, d. h. durch das Ebenmass der Sätze. Jeder von ihnen bildet an und für sich eine Art von Cadenz, oder Ruhepunkt; doch ist keiner geeignet, das Gehör vollkommen zu befriedigen, sondern man erwartet noch immer eine Fortsetzung, bis endlich der letzte Takt den vollständigen Ruhepunkt herbeiführt. Diese Einschnitte sind mit † bezeichnet. —

Da nun das Beispiel Nr. 2. mehrere Einschnitte oder Ruhepunkte vorführt, die mehr oder weniger befriedigend wirken, so lässt sich auch leicht schliessen, dass die Musik mehrere Gattungen von Cadenzen in sich begreifen müsse. Diesen für den Organisten äusserst wichtigen Zweig der musikalischen Ausübungskunst, wollen wir näher beleuchten.

Die Cadenz von dem Standpunkte aus betrachtet, wie sie der Organist zu gebrauchen hat, bildet eine Einleitung, ein kurzes Vorspiel, dessen Hauptzweck die Ankündigung oder Einprägung jener Tonart ist, in welcher die darauf folgende Musik, sei es Instrumental, Vocal, oder ein Volksgesang — gesetzt ist. Solche Einleitungen (Cadenzen) können nach dem vorfallenden Bedürfniss eine verschiedene Form erhalten, und um diese näher kennen zu lernen, theilen wir die Orgel-Cadenzen in nachstehende fünf Klassen ein, deren Abhandlung der Gegenstand dieses Werkchens ist.



## **I. Die vollkommene Cadenz.**

Diese bildet den befriedigendsten Schlussfall, welcher jederzeit von der Dominante (fünfte Stufe oder Quinte) zur Tonica (erste Stufe oder Hauptton) führt, und zwar so: dass die Dominante den Dreiklang oder Sept-Accord erhält, worauf die Auflösung in die Haupttonart erfolgt. Das Beispiel Nr. 3. zeigt den Anfangs- oder Ausgangs-Accord und die damit verbundene Cadenz, deren Stufenbezeichnung (im Bass) mit römischen Zahlen angezeigt ist.

## **II. Die Halb - Cadenz.**

Schon die Benennung sagt: dass der Hauptzweck, nämlich vollkommene Befriedigung des Gehöres, dadurch nicht erzielt wird. Die Halb-Cadenz geht von der ersten zur fünften Stufe und wird in solchen Fällen gebraucht, wo das Tonstück (meistens bei Chorälen und Kirchenliedern) mit dem Dominanten-Accord beginnt. Ihre Bildung zeigt Beispiel Nr. 4.

## **III. Die unächte Cadenz.**

Sie wird desswegen so genannt, weil ihr Schluss zwar befriedigend, aber von der vierten zur ersten Bassstufe geht. Ihr Gebrauch ist aber häufig und sie klingt feierlich und ächt kirchlich. Siehe Beispiel Nr. 5.

## **IV. Die unterbrochene Cadenz.**

Wenn man nach einer gewöhnlichen Vorbereitung zu einer vollkommenen Cadenz, und zwar da, wo man von der fünften zur ersten Stufe mit dem Schluss-Accord fallen sollte, eine andere Harmonie einschiebt und dann erst in die Haupttonart zurückkehrt, so heisst es eine unterbrochene Cadenz, deren Zweck blos „Verlängerung“ ist. Siehe Beispiel Nr. 6.

## **V. Der Trugschluss (Inganno).**

Dieser geschieht mittelst der gewöhnlichen Vorbereitung zu einer vollkommenen Cadenz, nur folgt statt des Schlussaccordes eine fremde Harmonie, welche statt der erwarteten natürlichen Auflösung das Gehör überrascht. Daher auch der Name „Trugschluss.“ Man gebraucht die Trugschlüsse sowohl zur Verlängerung der Cadenzen, als auch zu wirklichen Uebergängen von einer Tonart in die andere. Siehe Beispiel Nr. 7.

Hiemit wäre das Wesentlichste von den Cadenzen abgehandelt. Da jedoch die angeführten Beispiele nur die kahle Form der Schlusfälle zeigen, der Organist aber auch die weitere Ausspinnung für alle vorkommende Fälle kennen muss, so folgt hier noch ein Anhang von Uebungsbeispielen, welche sowohl zur Benützung auf der Orgel, mehr aber noch als Muster zur Selbsterfindung solcher Sätze dienen sollen. Der aufmerksame Beobachter, der die vorangehende Theorie gut studirt hat, wird bald den Gang und die Form dieser Uebungsbeispiele erkennen und im Stande seyn, seine eigenen Produkte zu liefern.



N<sup>o</sup> 1.



N<sup>o</sup> 2.



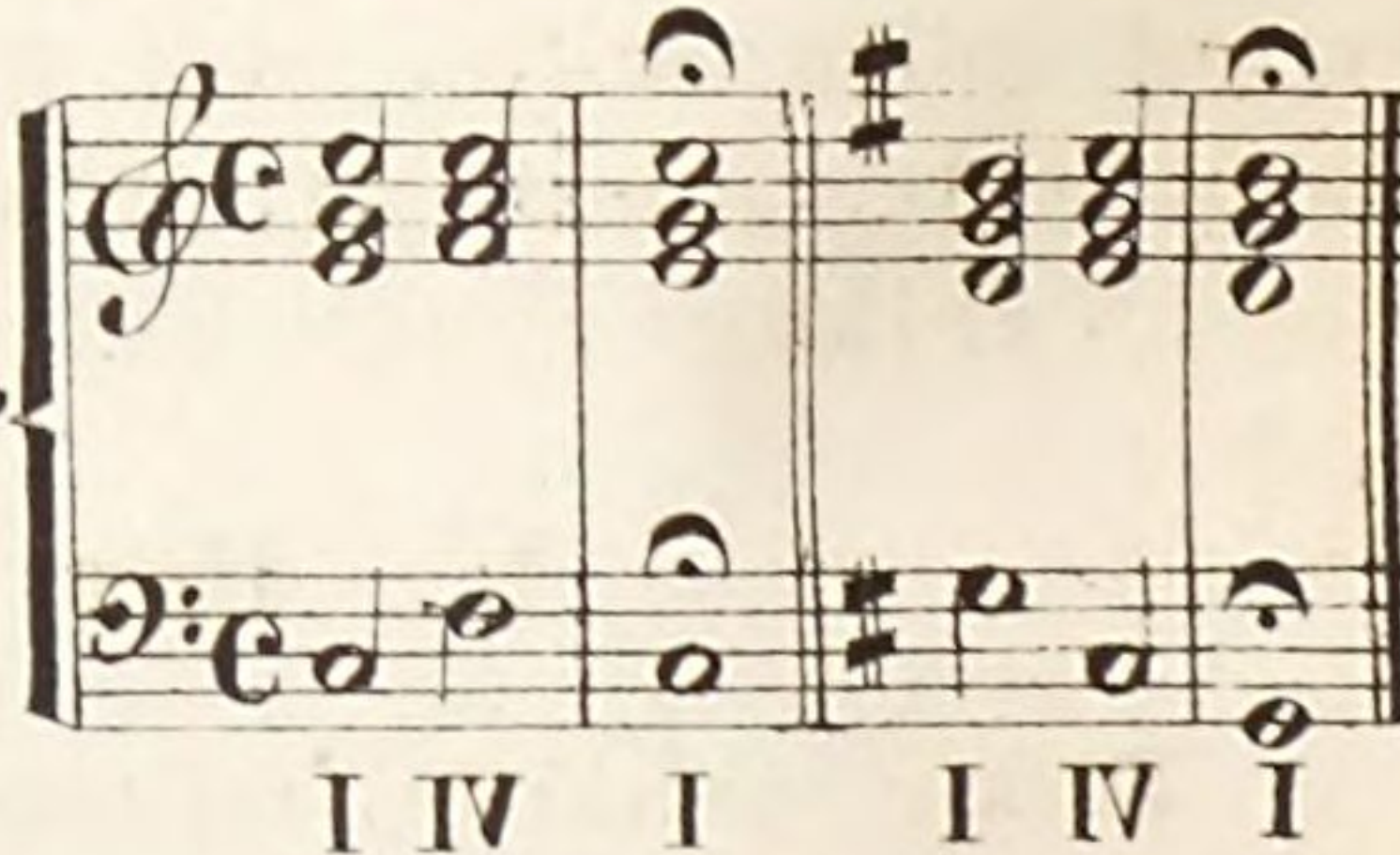
N<sup>o</sup> 3.



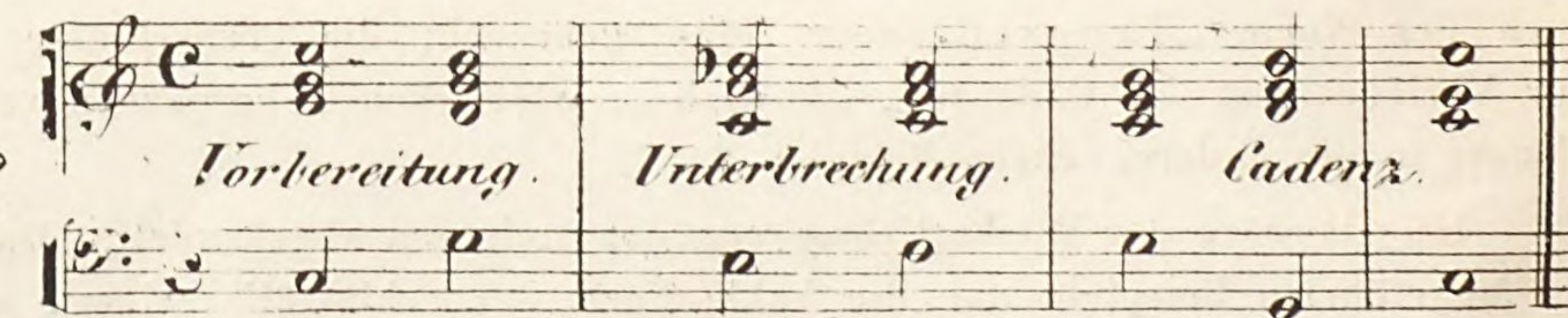
N<sup>o</sup> 4.



N<sup>o</sup> 5.



N<sup>o</sup> 6.



N<sup>o</sup> 7.





## Uibungs-Beispiele.

*Vollkommene Cadenz.*

I.

*Vollkommene Cadenz.*

II.

*Halb-Cadenz.*

III.

*Halb-Cadenz.*

IV.

*Unächte Cadenz.*

V.



*Unächte Cadenz.*

VI.

*Unterbrochene Cadenz.*

VII.

*Unterbrochene Cadenz.*

VIII.

*Trugschluss.*

IX.

*Trugschluss.*

X.



# **Theoretisch - praktische *Anleitung***

z u r

**thematischen und rithmischen**

Fortführung und Verlängerung

**der Präludien aus dem Stegreife**

mit Hilfe des Orgel-Punktes;

nebst einer

**Belehrung über den einfachen, harmonischen  
Bau dieses Kunstmittels.**

Als augenblicklicher Rathgeber in verschiedenen Fällen für  
angehende oder minder geübte Organisten leichtfasslich  
dargestellt und mit Beispielen erläutert

von

**Robert Führer.**

---

**Augsburg.**

*Verlag von Anton Böhm.*



**D**er sogenannte Orgel-Punkt, der für jeden Kompositeur wichtig, für den Organisten aber am allerwichtigsten ist, besteht in einer Harmonie-Verbindung, die auf einer fortklingenden Bassnote bewerkstelliget wird.

Der Name Orgel-Punkt kommt daher: weil seine Anwendung immer nur am Schlusse einer Fuge oder eines Präludiums geschieht und gleichsam das Ende des Musikstückes ankündigt und vorbereitet.

Der Zweck des Orgel-Punktes ist ein doppelter; und zwar

- 1) Um damit das allerkünstlichste Gewebe eines, im Verlauf des Tonstückes herrschenden Thema zu bewerkstelligen, welches für den Komponisten die grösste und schwerste Aufgabe ist.
- 2) Soll der Orgelpunkt zugleich eine Verlängerung bilden, und in dieser Beziehung ist er für den Organisten um so wichtiger, da derselbe häufig in den Fall kommt, eine solche Verlängerung anwenden zu müssen.

Es versteht sich von selbst, dass jede Verlängerung als eine Fortsetzung des vorhergehenden Satzes betrachtet werden und mit diesem wenigstens in der Taktart und rithmischen Bewegung übereinstimmen müsse. Da zur Ausführung solcher Verlängerungen ein höherer Grad von technischer Kenntniss erforderlich ist, und diese nicht von jedem Organisten billiger Weise verlangt werden kann, so soll im vorliegenden Werkchen ein wesentliches Hilfs- und Erleichterungsmittel geboten werden, welches Alle, die dessen bedürfen, mit Erfolg gebrauchen können und dadurch mancher Verlegenheit vorbeugen werden.

Bevor wir dieses praktische Hilfsmittel vorführen, wird es nicht überflüssig seyn, einige theoretische Bemerkungen über das Wesen und den Bau der Orgelpunkte vorzuschicken und zu zeigen: wie man auf die einfachste Weise selbst einen Orgel-Punkt behufs Verlängerung eines Präludiums verfassen oder vortragen könne.

Der Orgelpunkt ist, wie bereits erwähnt wurde, der Schussstein eines musikalischen Satzes. Sein Bau geschieht auf der Dominante (5te Stufe oder Quinte) wie auch auf der Tonica (1te Stufe oder Hauptton).

Die Orgelpunkte auf der Dominante kann man in einfachster Form dadurch bewerkstelligen, wenn man mit dem Sept-Accord und Quart-Sext-Accord in verschiedenen Lagen wechselt und mitunter auch einen Dreiklang oder grossen Sept-Accord einmengt. Beispiel Nro. 1. macht das Verfahren ganz anschaulich.

Bei Orgelpunkten, welche auf der Tonica vorkommen, können Dreiklänge Quart-Sext-Accorde und die meisten Sept-Harmonien abwechselnd erscheinen, daher auch diese Orgel-Punkte einer grösseren Ausdehnung fähig sind, wie Beispiel Nr. 2. zeigt.



Wenn ein Organist, dem eine höhere musikwissenschaftliche Bildung mangelt, nach den hier vorgeführten Beispielen die Accorde verbinden lernt und die Mühe nicht scheut, die vorhandenen oder selbst erfundenen Sätze in andere Lagen und Tonarten zu transponiren — (was übrigens Jeder wissen und kennen muss —) so wird er selten mit der Verlängerung eines Präludiums in Verlegenheit gerathen und niemals etwas Sinnstörendes vortragen. Es ist aber dabei noch zu bemerken, dass man solche Selbstübungen und Erfindungen sowohl in geraden als ungeraden Taktarten vornehmen müsse, d. h. im  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ , Allabreve,  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{6}{8}$  Takt.

Es versteht sich von selbst und wurde bereits erwähnt, dass hier nur von der einfachen Construction der Orgelpunkte die Rede ist, wie sie auch von ungeübten, minder gebildeten Organisten ganz leicht aufgefasst, gefertigt und vorgetragen werden können. In eine Durchführung von Orgelpunkten nach kontrapunktischen Grundsätzen, können wir uns nicht einlassen, da dies ein grösseres Studium voraussetzt, was weder in unserer Absicht liegt, noch der Raum dieses Werkchens gestattet. Um aber auch lernbegierigen Orgelspielern einige Muster von komplizirteren Orgelpunkten ohne Contrapunkt vorführen zu können, folgen einige Uebungsbeispiele, die in verschiedenen Taktarten abgefasst und leicht zu merken sind, weshalb sie um so leichter entweder zur wirklichen Anwendung auf der Orgel, oder zur Transposition und Nachahmung benützbar sind und zu diesem Zweck einer aufmerksamen Uebung und Beobachtung empfohlen werden.



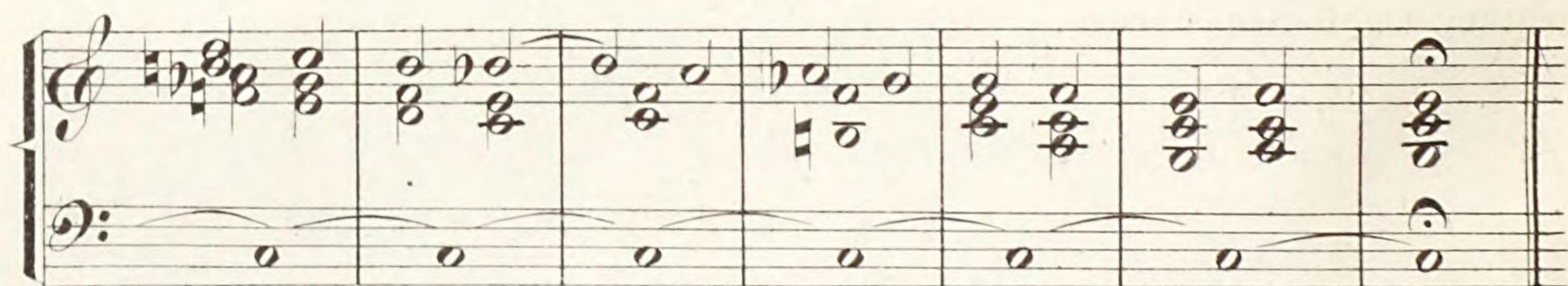
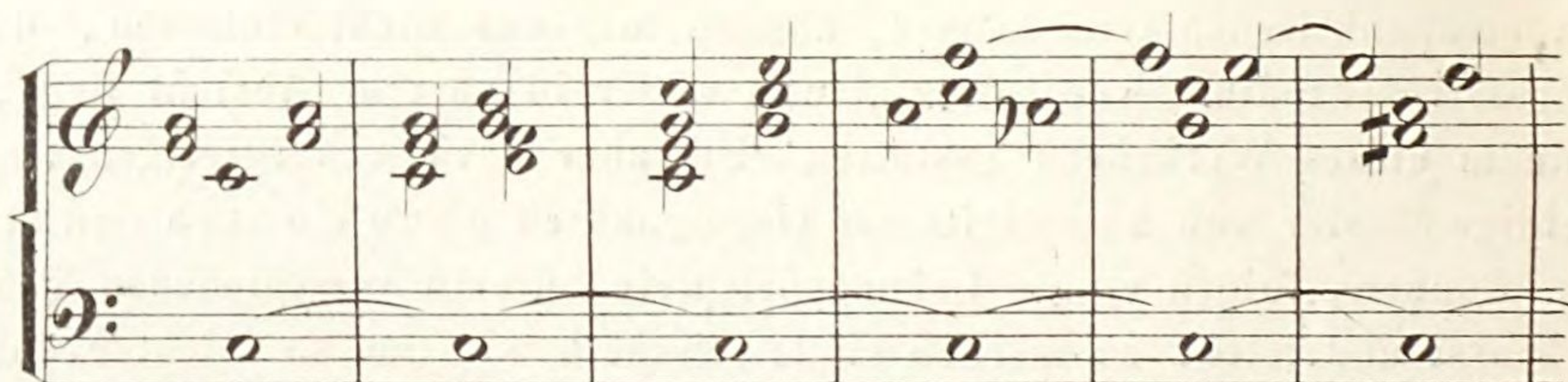
N<sup>o</sup> 1.



oder:



N<sup>o</sup> 2.



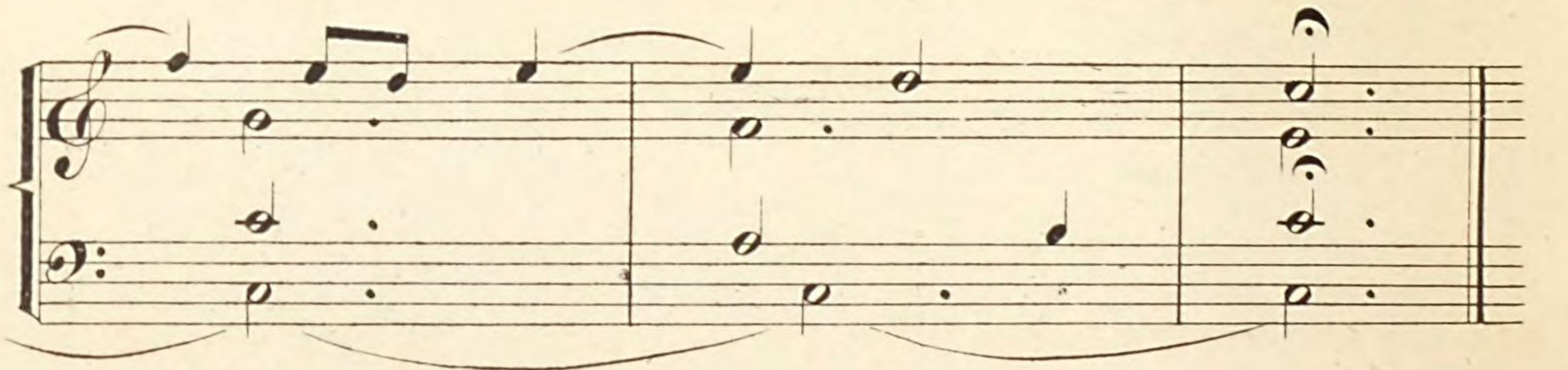
### *Uebungs - Beispiele.*













Die  
***Ligatur und Syncope,***  
oder die  
**Elemente des gebundenen Spieles**  
und des  
**FORTFÜHRENS MUSIKALISCHER SÄTZE**  
**AUF DER ORGEL.**

E i n  
**Hauptforderniss für Organisten und Alle, die**  
**sich dazu bilden wollen.**

Theoretisch und praktisch, in systematischer Ordnung und  
leicht fasslich dargestellt

v o n

***Robert Führer.***

---

**Augsburg,**

*Verlag von Anton Böhm.*



Von allen bestehenden musikalischen Instrumenten ist keines für die gebundene Spielart so geeignet, als die Orgel; schon die ganze Struktur dieses Instrumentes und die Beschaffenheit, dass man jeden Ton darauf beliebig lang anhalten kann, zeugt dafür, dass ein gedehnteres Spiel seiner Natur am meisten zusage.

Das gebundene Spiel wird hauptsächlich durch ein längeres Anhalten der Töne erzeugt und beruht auf dem Gebrauche der, aus dem musikalischen Elementarunterricht Jedermann bekannten Ligatur und Syncope.

Es ist zuerst erforderlich die technische Behandlung dieser beiden Bindungsmittel in harmonischen Sätzen kennen zu lernen, um hievon den geeigneten Gebrauch machen zu lernen.

Die Ligatur oder Bindung hat in der Musik eine doppelte Bedeutung; einmal bezeichnet sie das Tragen oder Schleifen der Töne, das man gewöhnlich *ligato* oder *legato* nennt; das anderemal wird darunter das Anhalten oder Verzögern eines Tones verstanden, welches in der Kunstsprache *Ritardation* heisst. S. B. Nro. 1. a und b.

Eben diese Retardationen sind es, durch welche das gebundene Spiel auf der Orgel bewirkt wird. Man kann die einfachsten Sätze mit solchen Retardationen umwandeln, wie es im Beispiel Nro. 2. ersichtlich ist.

Bei genauerer Betrachtung des Beispiels Nro. 2. zeigt sich ein bemerkenswerther Umstand; man sieht nämlich, dass die Bindung bei der zweiten Note mit der ersten eines jeden Taktes vorkommt. Dieses Verfahren gründet sich auf folgenden Umstand:

Man theilt die Zeiten oder Schläge einer jeden Taktart in zwei Klassen ein; es gibt nämlich überall gute und schlechte (oder auch leichte und schwere) Takttheile oder Zeiten. Auf dem guten oder schweren Takttheil ruht ein ganz bemerkbares Gewicht, das selbst der Unmusikalische leicht wahrnehmen kann; dagegen ist der schlechte oder leichte Takttheil weniger fühlbar und verschwindet gleichsam unter dem Nachdruck des vorhergehenden guten Theils.

Je nachdem die Taktarten in gerade und ungerade eingetheilt werden, so sind auch ihre einzelnen Theile oder Schläge von einander verschieden.

Bei den geraden Taktarten, zu welchen der  $\frac{3}{4}$  und Allabrevetakt gehören, ist der erste Schlag der schwere oder gute, der zweite aber ist der leichte oder schlechte; und da der  $\frac{4}{4}$  Takt eine Verdoppelung von  $\frac{3}{4}$  ist, so ist auch einleuchtend, dass dabei das erste und dritte Viertel gute, das zweite und vierte Viertel aber schlechte Takttheile sind.

Bei ungeraden Taktarten, zu welchen der  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$  und  $\frac{3}{2}$  Takt gehören, ist nur der erste Schlag gut, die übrigen schlecht; dasselbe Verhältniss ergibt sich auch in den zusammengesetzten ungeraden Taktarten, d. i. im  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{6}{4}$ -Takt u. s. w., wo der erste und vierte Schlag gut, die übrigen aber schlecht sind.

In der Kunstsprache nennt man den guten Takttheil „Niederstreich“ (Thesis) den schlechten heisst man „Aufstreich“ (Arsis.)

Wenn man nach diesen vorläufigen Bemerkungen das Beispiel Nro. 2. zur Hand nimmt und die darin vorkommenden Retardationen untersucht, so zeigt es sich, dass die Verbindung des schlechten mit dem unmittelbar darauf folgenden guten Takttheil eine Retardation oder Verzögerung (Vorhalt, Aufhalt) bewirkt, und dass eine solche Verbindung immer nur mit einem und demselben Ton geschieht. Demnach wird die gebundene Note des Aufstreichs als Vorbereitung und die gebundene Note des nachfolgenden Niederstreiches als eigent-



liche Retardation betrachtet, welche sodann ihre naturgemässe (meist abwärtsgehende) Fortschreitung nimmt und sich sofort an eine weitere Bindung anschliessen kann, wodurch eine ganze Kette von Retardationen entspringt, die man kunstgemäss mit dem Ausdruck „Progression“ benennt.

Eine andere Art der Ligatur ist die sogenannte Syncope oder Zerschneidung. Man kann sie gleichfalls aus jedem einfachen Gang, und zwar dadurch bewerkstelligen: wenn man den Werth der ersten Note um die Hälfte verkürzt die übrigen aber in voller, ursprünglicher Geltung beibehält. Hiedurch erscheint jede Note um eine Taktzeit früher, als beim einfachen Gang und dadurch wird eine solche Syncope oder Zerschneidung hervorgebracht. S. B. Nro. 3.

Das Wesen und die Beschaffenheit der Syncopen zeigt sich nun wieder in derselben Art, wie bei den Retardationen, nämlich dass die betreffenden Bindungen stets mit einem schlechten, mit dem unmittelbar darauf folgenden guten Takttheil zusammentreffen.

Nach dieser vorausgeschickten Belehrung und Erläuterung der nöthigen Begriffe über Ligatur, Syncope und Retardation, schreiten wir zur Anwendung derselben bei harmonischen Progressionen, deren Kenntniss für jeden Organisten unerlässlich ist, da hierin nur das einzige und untrügliche Mittel liegt, musikalische Sätze, wenn auch nicht thematisch, also wenigstens doch rithmisch, beliebig oder nach Erforderniss zu erweitern.

Was eine Progression sei, ist bereits oben erklärt worden.

Alle Progressionen und namentlich solche, welche mit Hilfe der, der Orgel am meisten entsprechenden Retardationen bewirkt werden sollen, beruhen auf gewissen Bassfortschreitungen, die vollkommen geeignet sind, solchen Fortführungsgängen zur Grundlage zu dienen.

Da es die Aufgabe des vorliegenden Werkchens ist, das Verfahren so viel möglich praktisch darzustellen, so werden hier nur die Progressionen mit blosser Bezeichnung ihrer Bass-Tonfolge, in systematischer Ordnung vorgeführt und angegeben mit welchen Harmonien sie stattfinden können. Es bleibt sodann die Aufgabe des Lernenden, diese einzelnen Progressionsformen zuerst wohl einzuüben, dann aber in andere Tonarten und Lagen zu übersetzen, um sie im erforderlichen Fall jederzeit sogleich brauchen zu lernen.

Solche Progressionen können nun bei folgenden Bassfortschreitungen mittelst Anwendung der dabei bemerkten harmonischen Verbindungen stattfinden; und zwar:

- 1) Stufenweise auf- oder absteigende Bässe können begleitet werden: a) mit Dreiklängen und Sextakkorden, b) mit Septim- und Sextakkorden. S. B. Nro. 4.
- 2) Syncopirte absteigende Bässe, wenn ihre Fortschreitung stufenweise geschieht, erhalten Secund- und Sextakkorde abwechselnd zur Begleitung. S. B. Nro. 5.
- 3) Bei fallenden Terzen und steigenden Sekunden im Bass werden Dreiklänge mit Quint-Sextakkorden angewendet. B. Nro. 6.
- 4) Steigende Terzen und fallende Sekunden im Bass erhalten gewöhnlich auf der steigenden Terz den Sext- und auf der fallenden Sekund den Septakkord sammt Auflösung. B. Nro. 7.
- 5) Wenn der Bass mit Quarten steigt und mit Terzen fällt, so erhält er gewöhnlich Dreiklänge mit Durchgangsseptimen zur Begleitung. B. Nro. 8.
- 6) Fallende Quarten und steigende Sekunden können am füglichsten mit abwechselnden Quart-, Quint- und Nonenakkorden sammt Auflösung begleitet werden. B. Nro. 9.
- 7) Fallende Quinten und steigende Quinten im Bass erhalten Septharmonien als Begleitung. B. Nro. 10.
- 8) Wenn der Bass quintenweise steigt und quartenweise fällt, so kommen lauter Quartquint-Akkorde in Anwendung. B. Nro. 11.
- 9) Wenn der Bass zwei Terzen fällt und dann wieder zwei Sekunden steigt, so kann man Begleitungsarten gebrauchen, wie sie bei Nro. 12. angezeigt sind. B. Nro. 12.



10) Liegende Bässe kommen meistens am Ende musikalischen Satzes vor, und es geschieht grösstentheils auf der ersten oder fünften Stufe; ihre Begleitungen stellt dar das Beispiel Nro. 13.

Hiemit wären nun die wichtigsten, fasslichsten und leicht ausführbaren harmonischen Progressionen in gebundener Schreib- und Spielart dargestellt; sie bieten hinreichenden Stoff zur Benützung bei der nothwendig werdenden Fortführung eines nicht auslangenden Praeludiums. Dem fleissigen Beobachter wird es nicht entgehen, dass die meisten der hier gegebenen Beispiele, welche der erforderlichen Kürze wegen, nur in Dur vorkommen, auch für die Molltonarten ausführbar sind. Die Uebertragung aus Dur ins Moll soll für den Lernenden ein Gegenstand der nützlichsten Selbstübung sein, indem es nur der geringen Aufmerksamkeit und Mühe bedarf, eine, der betreffenden Vorzeichnung irgend einer Molltonart entsprechende Veränderung der Töne vorzunehmen, wonach ein Satz bald umgestaltet ist. Als kleines Muster für dieses Verfahren siehe B. Nro. 14.

Da zugleich einleuchtend ist, dass der Organist nicht blos in einer Tonart spielen, sondern der erforderlichen Abwechslung wegen mehrere Tonarten berühren muss, so wird hier die Bemerkung gemacht, dass die meisten hier aufgestellten Progressionen mit dem besten Erfolge für nahe und entferntere Tonarten benützt werden können, und dass bei einem solchen Verfahren die Harmonie und der Bass nach derjenigen Tonfolge eingerichtet werden muss, wie sie derjenigen Tonart entspricht, in welche der Uebergang geschehen soll. Will man z. B. aus C ins G dur, so muss der Ton F allmählig verschwinden und da, wo thunlich der Ton Fis eingeführt werden. Wir wollen zur besseren Versinnlichung das erste Beispiel bei Nro. 6. als Muster dieses Verfahrens für mehrere Tonarten benützen, wonach der Lernende ähnliche Versuche mit den übrigen Progressionen anstellen kann. S. B. Nro. 15.

Wenn man nun eine Progression auf die angezeigte Weise zum Uebergang in eine neue Tonart eingerichtet hat, so kann man unmittelbar wieder eine andere, sei es in Dur oder Moll, je nachdem der Uebergang bewerkstelligt wurde, eintreten lassen; auf diese Art kann eine unendliche Kette von Progressionen verbunden werden, wodurch der Organist nie in Verlegenheit kommen kann, und immer ausreichenden Stoff zur Verlängerung seines Spieles finden wird.

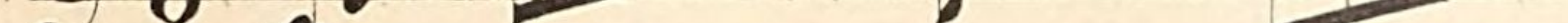
Wenn der Lernende endlich auch berücksichtigt, dass man nicht blos in geraden, sondern auch in ungeraden Taktarten zu spielen habe, und wenn er die kleine Mühe nicht scheuen, sich alle hier vorkommenden Beispiele für den  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ -Takt u. s. w. einzurichten, was äusserst leicht ist, wenn man, wie mit Recht vorausgesetzt wird, diese Taktarten kennt, — so wird er gründlich ausgerüstet dastehen und kann sich getrost dem Studium grösserer Compositionen dieses Faches widmen, indem er aus diesem Werkchen die erforderlichen Vorkenntnisse zur Genüge sammeln kann.



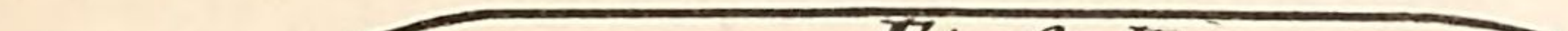
## Beispiele.

*a. Legato.*

*No. 1. a. legato.*



Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first measure contains a dotted quarter note on G4, followed by two eighth notes on F4 and E4. The second measure contains two eighth notes on D4 and C4. The third measure contains a whole note on B3. The fourth measure contains a whole note on A3. The fifth measure contains a whole note on G3. The sixth measure contains a whole note on F3. The seventh measure contains a whole note on E3. The eighth measure contains a whole note on D3. The piece concludes with a double bar line. Above the staff, the word "Retardation." is written in a cursive script, with a long horizontal line extending from the start of the piece to the end of the eighth measure.

*No. 2.*  *Einfach.*

*mit Retardation.*



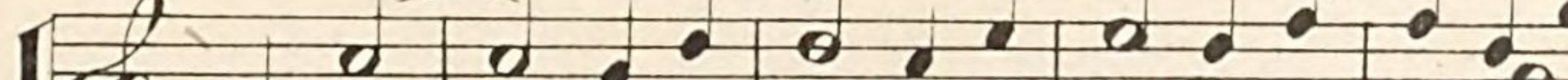
*No. 3.* *Einfach.*



*Syncopirt.*

A single staff of music in treble clef with a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. A long, thin slur arches over the entire staff, starting from the first note and ending at the final double bar line. The word "Syncopirt." is written in a cursive script above the staff, centered under the slur.

*N<sup>o</sup> 4.*

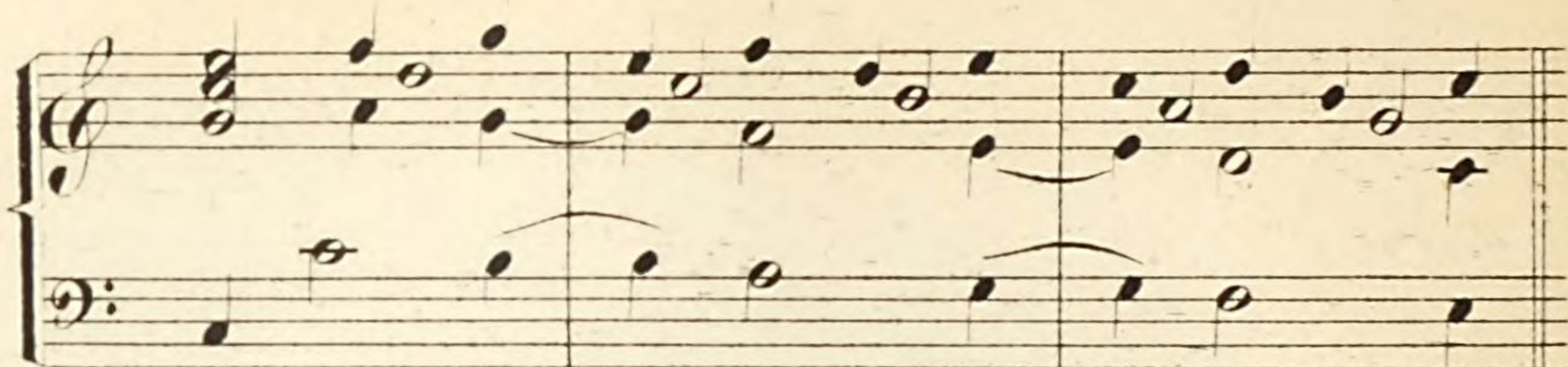


The musical score for No. 4 consists of two staves. The treble staff contains a melody of eighth notes, with some notes beamed together in pairs. The bass staff provides a simple accompaniment of single eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The piece is marked with a 'C' for common time.

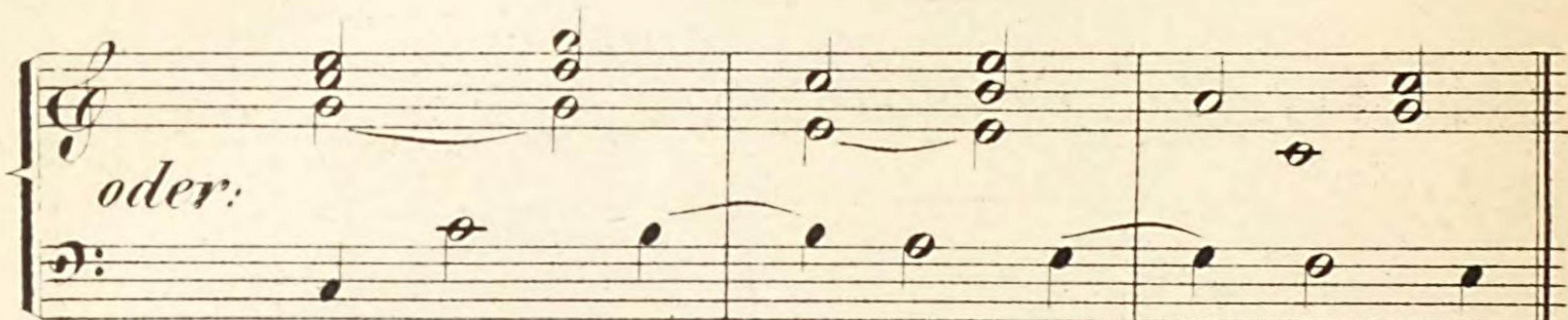
A musical score for a piano piece titled "The Bird Song". The score is written on two staves, Treble and Bass clef. The Treble staff contains a melody of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with slurs. The Bass staff contains a simple accompaniment of single notes, mostly on the lower lines of the staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece consists of 8 measures.



N<sup>o</sup> 5.



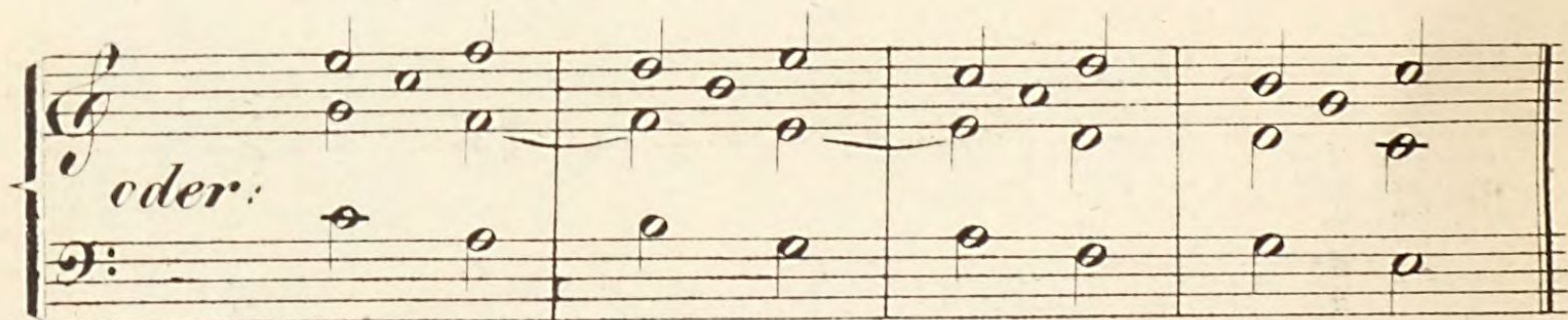
oder:



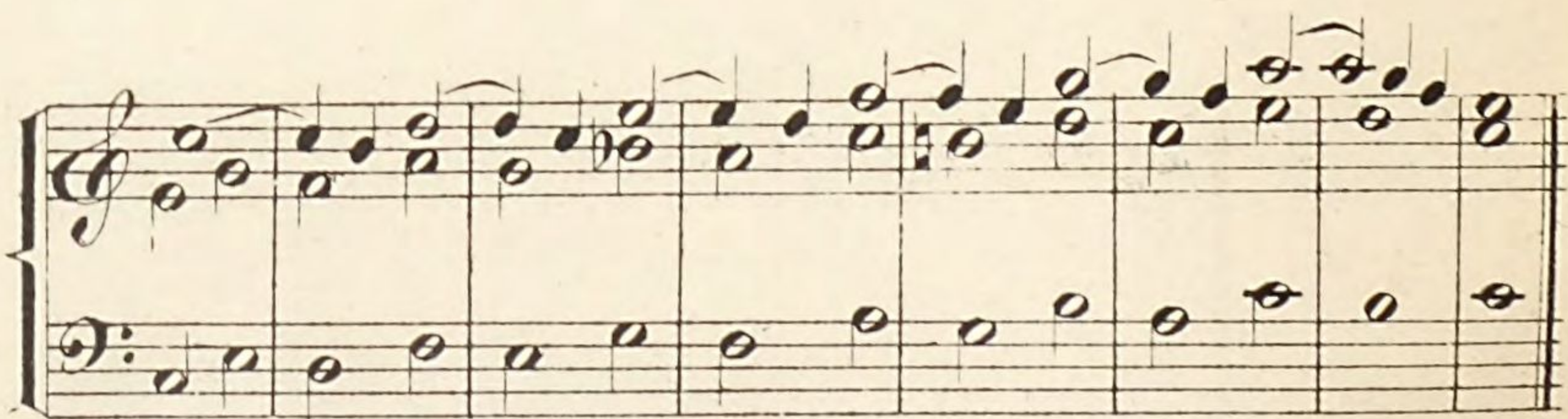
N<sup>o</sup> 6.



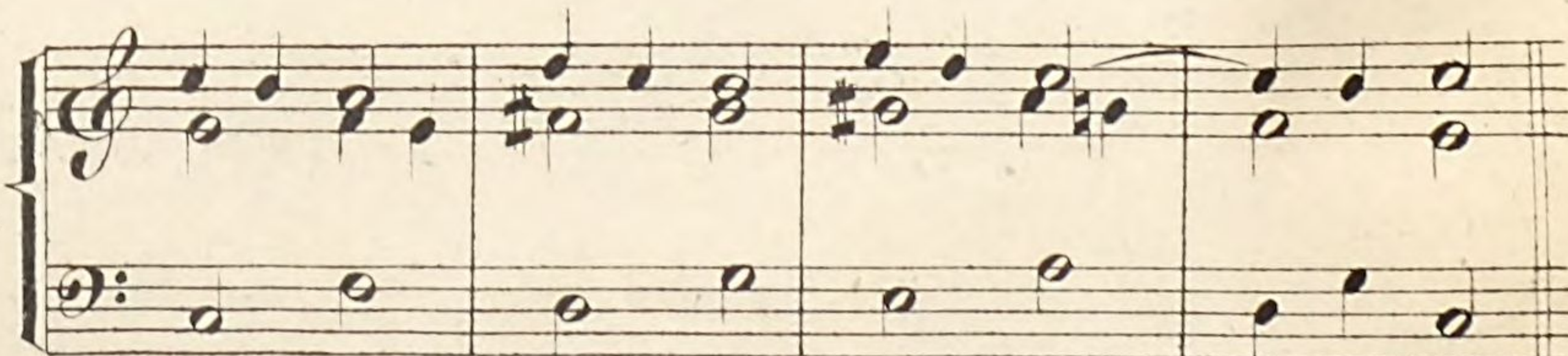
oder:



N<sup>o</sup> 7.



N<sup>o</sup> 8.





*oder:*

*Nº 9.*

*Nº 10.*

*oder:*

*Nº 11.*

*oder:*



*N<sup>o</sup> 12.*

First system of music for No. 12. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes.

*oder:*

Second system of music for No. 12, marked *oder:*. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a corresponding bass line.

*N<sup>o</sup> 13.*

First system of music for No. 13. The treble staff is filled with chords, and the bass staff provides a simple bass line.

*oder:*

Second system of music for No. 13, marked *oder:*. The treble staff features more complex chordal textures, while the bass staff continues with a bass line.

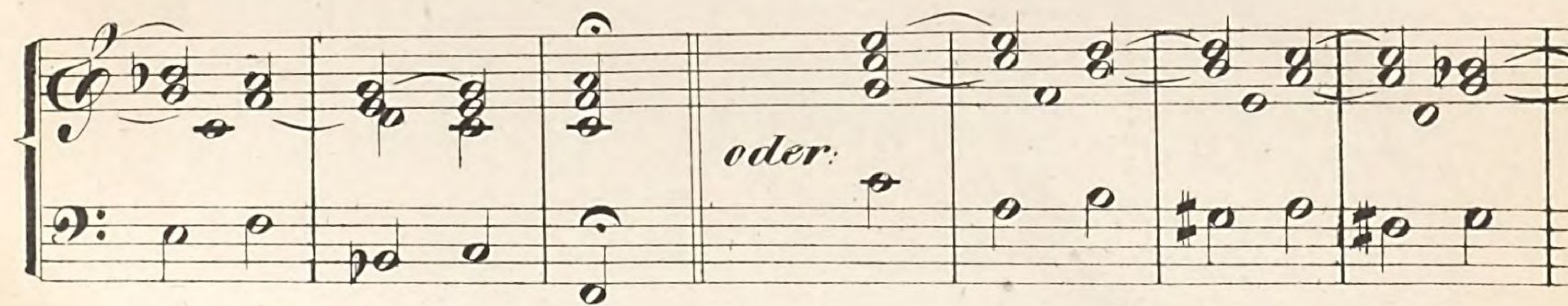
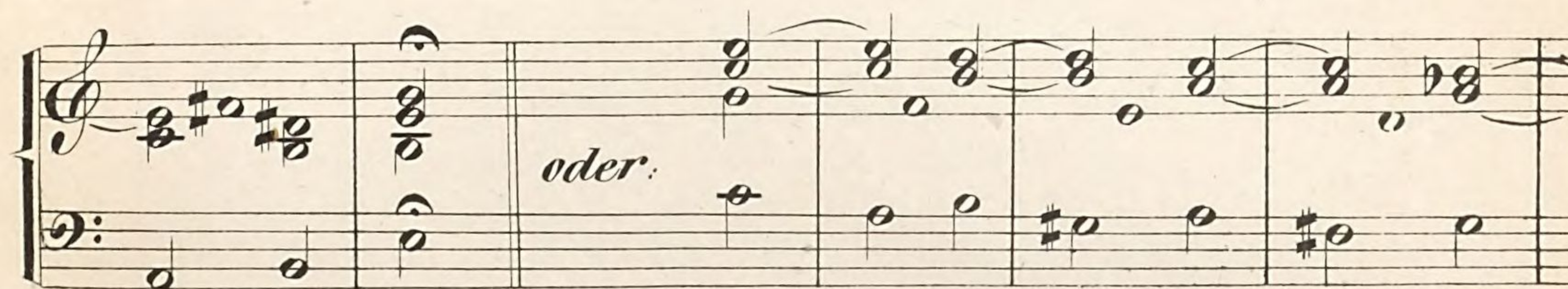
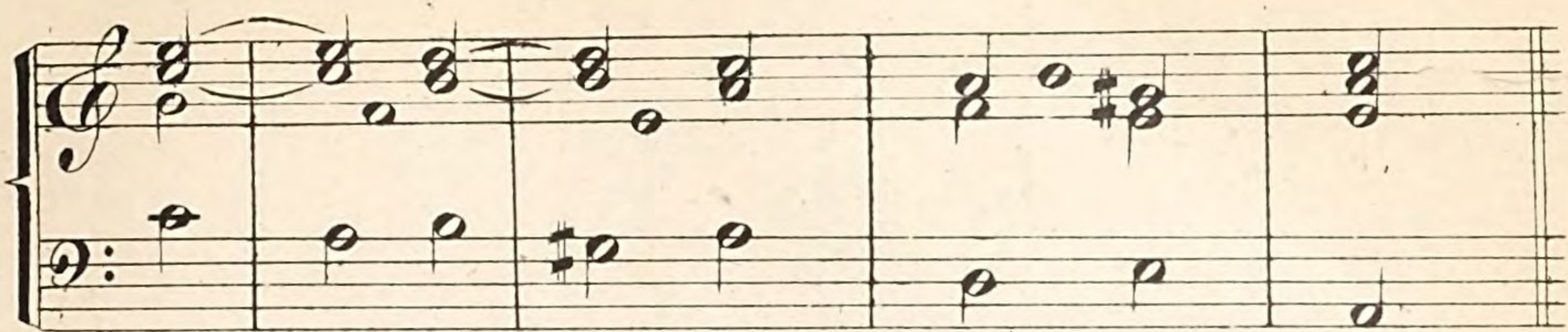
*N<sup>o</sup> 14.*

First system of music for No. 14. The treble staff contains chords, and the bass staff has a bass line.

Second system of music for No. 14. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a corresponding bass line.



Nº 15.









Einfaches und untrügliches

**M I T T E L**

zur leichten und schnellen Erlernung

# ***des Transponirens.***

Ein

wichtiger und unentbehrlicher Behelf beim praktischen  
Kirchenmusik - Dienste,

für

**Chordirectoren, Organisten, Schullehrer und  
jeden andern angehenden oder vorge-  
rückten Musiker.**

B e a r b e i t e t

v o n

***Robert Führer.***

---

**Augsburg,**

*Verlag von Anton Böhm.*



**D**ie Nothwendigkeit der Transposition und die häufig vorkommenden Fälle ihrer Anwendung, wird gewiss bereits Allen, die mit dem Organistendienste betraut sind, schon oft vorgekommen seyn.

Wenn es zwar nicht zu läugnen ist, dass die Kunst des Transponirens nicht zu den leichtesten gehört, so ist es eben so unbestreitbar, dass sich Diejenigen, die jemals schon in den Fall kamen, transponiren zu müssen, ungeheuer abmühten um die gehörigen Mittel zu finden, sich die Transposition möglichst zu erleichtern. Doch blieben meistens alle Anwendungen erfolglos und es kam zuletzt dahin: dass kein anderes und sicheres Mittel gebraucht werden konnte, als das mühsame Niederschreiben der zu transponirenden Sätze.

Da es überhaupt wenig Dinge gibt, bei deren Erlernung nicht gewisse Vortheile zum Grunde liegen, so ist es auch einleuchtend, dass die so schwer zu erlernende Transpositionskunst auf einfacheren Wegen zu erzielen sey und dass man dazu nur die Kenntniss der betreffenden Mittel und Vortheile nöthig habe.

Bevor wir zur Auseinandersetzung dieser Mittel schreiten, wollen wir zunächst den Begriff dieses Kunstzweiges darstellen.

Transponiren, oder Transposition kommt von dem lateinischen „transponere“ her und heisst deutsch: übersetzen, übertragen;“ auf die Musik kann diess also keinen andern Bezug haben, als: ein Tonstück, oder einen Satz aus der ursprünglichen Tonart in eine andere, höhere oder tiefere — je nachdem es die Umstände erfordern — zu verlegen.

Es bedarf wohl keiner Erwähnung, dass eine solche Uebertragung getreu die vorgeschriebene Harmonienfolge wieder geben muss und dass der Satz in keiner Weise verändert werden darf. Dadurch eben entstehen bei der Transposition die meisten Schwierigkeiten, weil die wenigsten Organisten im Stande sind, sich in einer fremden Tonart — zumal wenn es eine der weniger gebräuchlichen ist — zu orientiren.

Die meisten Transpositionen geschehen um einen halben oder ganzen Ton höher; seltener sind die Uebertragungen in die Terz oder in andere Entfernungen. Dass dabei, wie schon erwähnt, oft ungewöhnliche Tonarten zum Gebrauche kommen, ist wohl eine, aber bei weitem die geringere von den, sich in Weg stellenden Schwierigkeiten, da Jeder, der die betreffende Vorzeichnung und Scala einer Tonart inne hat, dieses Hinderniss leicht besiegen kann und wird.

Eine andere Schwierigkeit dagegen ist aber, die Harmonien eines Tonstückes ohne Stocken in einer anderen Tonart hören zu lassen, ohne erst vorher die mühevollen Arbeit unternehmen zu müssen, einen transponirten Satz zu Papier zu bringen. Für diese Kunst gibt es ein einfaches und sicheres Mittel und zwar: die genaue Kenntniss der in der Musik herrschenden Schlüssel.

Es wäre überflüssig, hier die nähere Beschaffenheit der musikalischen, für einzelne Stimmen bestimmten Schlüssel, zu beleuchten, da hierüber jede Klavier-



oder Singschule den betreffenden Aufschluss geben kann und auch jedem Musiker diese unentbehrliche Vorkenntniss zugetraut wird. Wir wollen daher den Gebrauch der verschiedenen Schlüssel nur in der Art zeigen, wie dadurch ein Vorthail bei der Transposition erzielt werden kann.

In der billigen Voraussetzung, dass jeder mit der Schlüsselkenntniss genau vertraut sey, und dass Derjenige, dem diese Fertigkeit mangelt, sich die Erlernung derselben aneignen wird, mögen daher folgende Winke zur Erleichterung der Transpositionen gelten. Es ist hierbei noch zu bemerken: dass meistens nur Gesangstücke, und zwar nach dem natürlichen Stimmumfange der Sänger, entweder höher oder tiefer gesetzt werden, und da hierbei in den ursprünglichen Sätzen, für die rechte Hand der Violin-, für die linke Hand der Bass-Schlüssel beibehalten wird, so entstehen bei Vornahme der Transpositionen folgende Veränderungen dieser beiden oberwähnten Schlüssel; und zwar:

- 1) Geschieht die Transposition um einen kleinen Halbton höher oder tiefer, z. B. von C nach Cis oder Ces, so bleiben die Schlüssel unverändert, und die Harmonie muss nach den, der betreffenden Tonart eigenthümlichen Intervallen, durch die gehörigen Versetzungszeichen eingerichtet werden. S. Beispiel Nro. 1.
- 2) Soll ein Satz um einen halben oder ganzen Ton tiefer, z. B. von C nach H oder B übertragen werden, so denke man statt des Violinschlüssels den Tenorschlüssel, und statt des Bassschlüssels den Altschlüssel. S. B. Nro. 2.
- 3) Bei Transpositionen um einen halben oder ganzen Ton höher, z. B. von C nach Des oder D, kann man den Violin- mit dem Altschlüssel vertauschen; der Bass aber muss eigens übertragen werden, da für ihn hier keine Richtschnur stattfindet. S. B. Nro. 3.
- 4) Die Transposition in eine Terz höher, z. B. von C nach Es oder E, wird dadurch erleichtert, wenn man statt dem Violin-, den Bassschlüssel anwendet; für den Bass jedoch ist keine Richtschnur vorhanden, er muss also eigens übersetzt werden. S. B. Nro. 4.
- 5) Eine Terz tiefer wird leicht transponirt, z. B. von C nach A oder As, wenn man statt des Violinschlüssels den Sopran-, und statt des Bassschlüssels den Violinschlüssel gebraucht. S. B. Nro. 5.

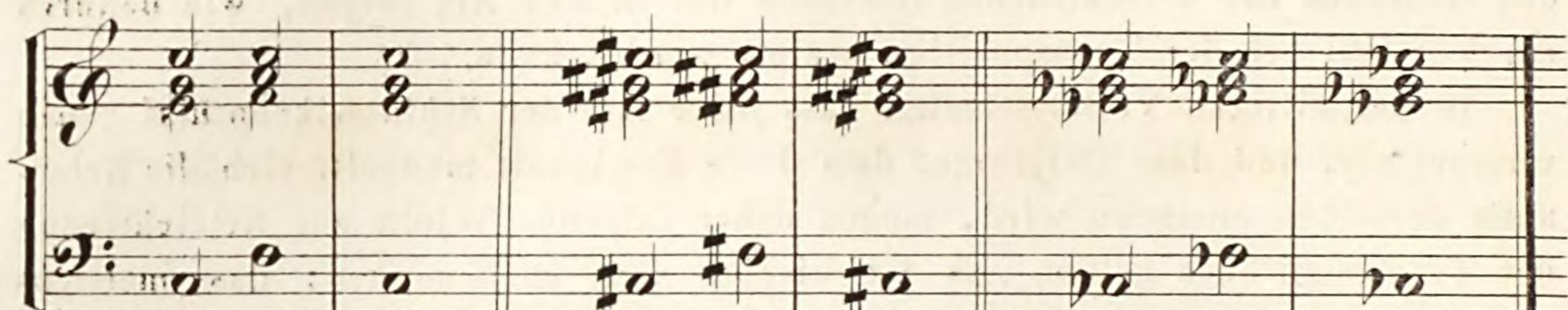
Andere Transpositionen kommen schon seltener vor und wenn sie wirklich nöthig wären, so wird Derjenige, der die hier angegebenen Arten fleissig geübt hat, keine besondere Schwierigkeit dabei finden.

Aus diesen gegebenen Vorthailen wird der Lernende erkennen, dass das Transponiren eben keine ausserordentliche, aber eine höchst wichtige Kunst sey. Abgesehen davon, dass der Organist häufig in den Fall kommt, transponiren zu müssen, so wird ihm dieser Leitfaden um so willkommener seyn, als er auch hiedurch einen wesentlichen Vorthail beim Partiturlesen oder bei musikalischen Aufsätzen für verschiedene Blasinstrumente, als Horn, Trompeten, Clarinetten u. s. w., erzielt, und somit aus diesem Werkchen eine befriedigende Belehrung schöpfen kann.

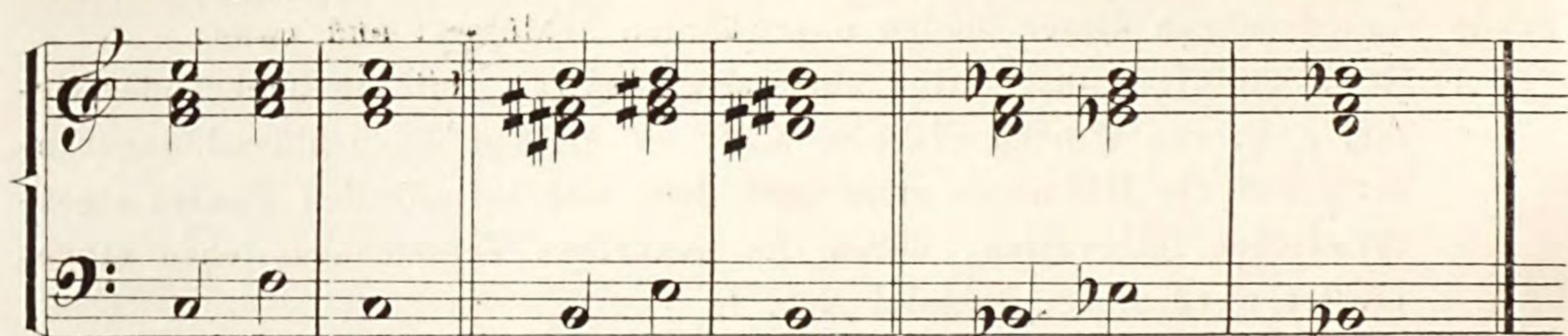


# Beispiele.

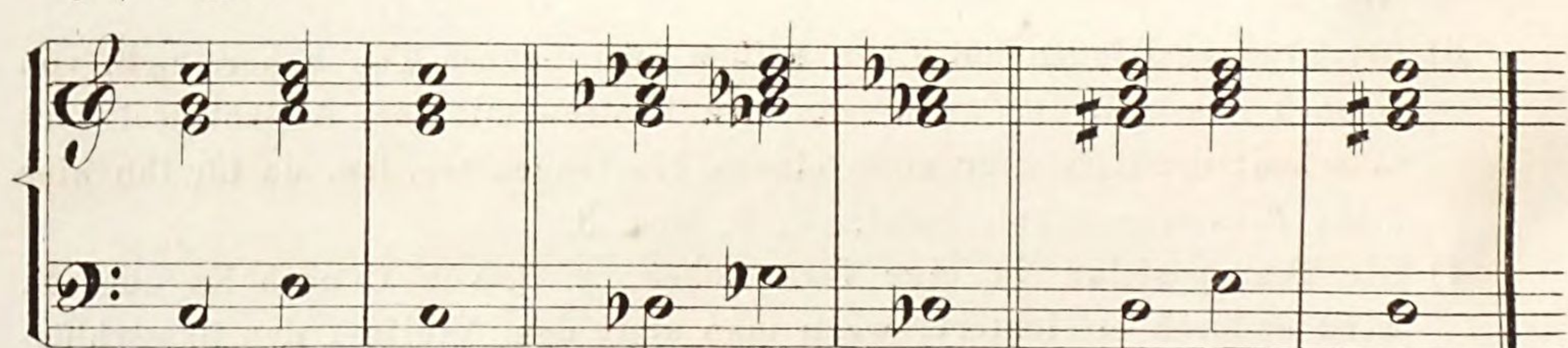
N<sup>o</sup> 1.



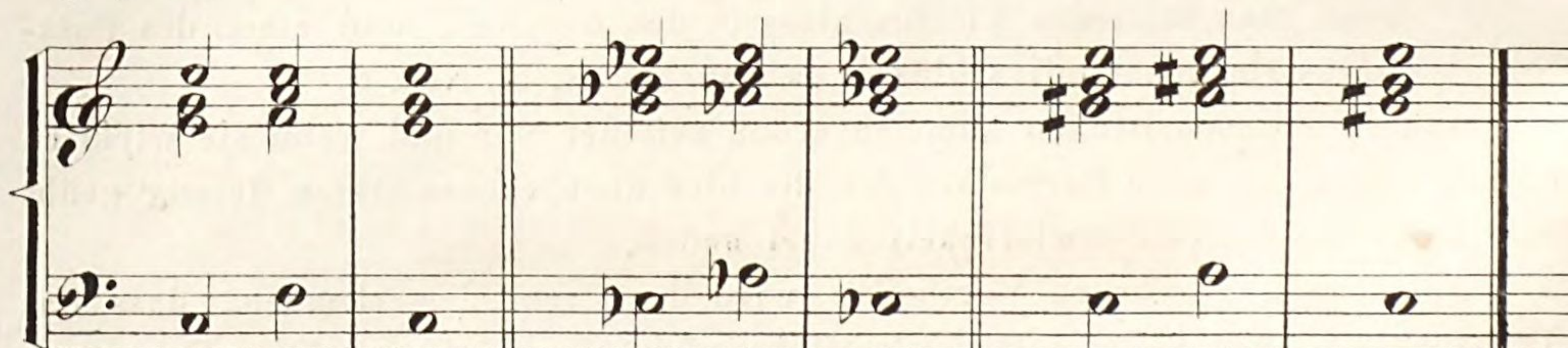
N<sup>o</sup> 2.



N<sup>o</sup> 3.



N<sup>o</sup> 4.



N<sup>o</sup> 5.





Kurze und fassliche

# DARSTELLUNG

der

***harmonischen Umkehrung***

und

**IHRER PRACTISCHEN ANWENDUNG AUF DER ORGEL.**

E i n

**Schlüssel zur leichten Erlernung thematischer  
Durchführungen beim Präludiren,**

für angehende und auch vorgerückte Orgelspieler

b e a r b e i t e t

v o n

***Robert Führer.***

---

**Augsburg,**

*Verlag von Anton Böhm.*



**E**s ist bei vielen Orgelspielern nicht selten der Fall, dass sie beim Präludiren nach eigener Phantasie oft recht glücklich erfundene Ideen vorbringen; doch mangelt es ihnen an Kenntniss und Gewandtheit solche Ideen fest zu halten und gehörig zu verabreichen. Sie mühen sich mit der Erfindung neuer Gedanken ab, haschen nach entfernten Mitteln, verlieren den ganz nahe liegenden Pfad gänzlich und zerstören so die thematische, wohlthuende Einheit des harmonischen Gewebes mit unnützen Einschiebungen und ganz abweichenden Formen.

Welche Kenntniss ist es wohl, die ihnen abgeht? — Unbestreitbar ist es die Kenntniss von den harmonischen Umkehrungen mit denen so unendlich viel geleistet werden kann und durch welche einzig und allein charakteristische und logische Einheit in einem Tonstücke erzielt werden kann.

Wir wollen in dieser kleinen Schrift von diesem Mittel, dessen Anwendung so pomphafte Effekte macht und doch so leicht und einfach ist, das Nähere besprechen.

Schon aus dem musikalischen Elementarunterricht wird Jedermann wissen, dass die Umkehrung (Inversion) nichts anderes ist, als wenn man von zwei einander gegenüber stehenden Tönen den höheren herunter und den tieferen hinauf setzt. S. B. Nro. 1.

Es liegt in der Natur der Sache, dass durch dieses Verfahren das Entfernungsmass der Intervalle einer Veränderung unterliegt und dass die Intervalle selbst ihre ganze Stellung verändere. Am anschaulichsten wird die Sache, wenn man sich die Stufen einer ganzen Oktave in Ziffern aufsetzt und zwar in zwei Zeilen, wovon die obere Zeile die aufsteigende Stufenfolge der Töne von 1 bis 8, die untere aber die absteigende Folge von 8 bis 1 enthält, wie hier ersichtlich ist.

|    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. |
| 8. | 7. | 6. | 5. | 4. | 3. | 2. | 1. |

|                                             |
|---------------------------------------------|
| Hieraus ersieht man, dass bei der Umkehrung |
| Aus dem Einklang die Oktave                 |
| Aus der Sekunde die Septime                 |
| „ „ Terz die Sexte                          |
| „ „ Quart die Quinte                        |
| „ „ Quint die Quarte                        |
| „ „ Sext die Terz                           |
| „ „ Septime die Sekunde                     |
| „ „ Oktave der Einklang.                    |

So wie nun diese Tabelle die gänzliche Veränderung der Intervalle und ihrer Grösse vorstellt, so ist auch leicht zu entnehmen, dass mehrstimmige Harmonien durch die Umkehrung einer gewissen Veränderung und Behandlung unterworfen sein müssen. Ohne ins Weitläufige zu gehen, sei hier nur bemerkt, in wiefern z. B. der Sekund-, Quart-, Sext-Akkord von seinem Stammakkord unterschieden ist, obgleich er immer dieselben Töne enthält, wie der Sept-Akkord, was jeder aus der einfachen Akkorden und Generalbass-Lehre wissen wird.

Um nun hier zu dem vorgesteckten Ziele zu gelangen, wollen wir das Verfahren bei den harmonischen und melodischen Umkehrungen einzelner Sätze beleuchten.



Will man von den Umkehrungen und den daraus entspringenden grossen Vortheilen gehörigen Gebrauch machen, so ist es zuerst nothwendig einen einfachen zweistimmigen Satz zu erfinden. Doch sind nicht alle zweistimmigen Sätze für eine Umkehrung brauchbar; will man also einen solchen Satz, der sich auch für die Inversion eignen soll, erfinden, so muss man vorerst folgende Regeln beobachten und einen zweistimmigen Satz darnach einrichten. Diese sind:

1) Der Anfang darf mit keinem andern Intervall als mit der Oktave oder mit dem Einklang geschehen.

2) In keinem Takt darf man über die Oktave eines Grundtons herausschreiten, weil dadurch eine Umkehrung unmöglich wird.

3) Quarten und Quinten dürfen nur durchgehend erscheinen und nicht frei angeschlagen werden, oder sie müssen vorbereitet (gebunden) sein.

4) Zwei Quarten nach einander können nicht stattfinden, weil sie bei der Umkehrung Quinten abwerfen.

5) Die Folge zweier Terzen unmittelbar nacheinander ist gleichfalls nicht anwendbar.

6) Von den Dissonanzen ist nur der Gebrauch einer gehörig vorbereiteten Septime erlaubt.

7) Es ist am besten, wenn man vom letzten Schlag eines Taktes zum nachfolgenden ersten Taktschlag in der Gegen- oder Seitenbewegung gelangt und darauf eine Terz oder Sexte anbringt.

8) Im Verlaufe eines Satzes vermeide man möglichst den Sprung in eine Oktave oder Quinte.

Wenn man diese Regeln dem Gedächtnisse wohl eingeprägt hat, so mache man den Versuch mit einem zweistimmigen Satze und kehre sodann denselben um, d. h. man mache die Ober- zur Unter-, und die Unterstimme zur Oberstimme; in diesem Falle wird es sich gleich zeigen, ob der Satz gelungen ist oder nicht. Das Beispiel Nro. 1. bei a. enthält fehlerhafte Sätze, bei b. dagegen ist der Satz rein. — B. Nro. 1.

Nach Einsicht in dieses Beispiel, wird man die Fehler bei a. mit + bezeichnet finden und sie stellen sich folgender Art heraus:

Im ersten Takt geschah der Anfang mit einer Quinte, welche bei der Umkehrung eine Quarte gibt und daher nicht die Tonart C dur bezeichnet; der dritte Takt enthält zwei Quartensfolgen, die in der Umkehrung als verbotene Quinten erscheinen; — im vierten, fünften und sechsten Takt überschreiten die Intervalle der Oberstimme überall die Gränze der Oktave, d. h. sie gehen über die Oktaven der Grundtöne heraus und bewirken somit bei der Umkehrung keine Veränderung der Intervalle.

Bei b. erscheint der Satz vollkommen richtig; das NB. zeigt den unerlaubten Gebrauch einer frei angeschlagenen kleinen Quinte.

Wenn man auf diese Art sich in der Verfertigung solcher zweistimmiger Sätze eine Zeit lang geübt hat, so muss man nun weiter schreiten, da es sich von selbst versteht, dass der Organist nicht immer zwei-, sondern auch drei- und vierstimmig zu spielen hat.

Ist der Satz in zwei Stimmen regelmässig eingerichtet, so lässt er sich, sogar mit strengster Beibehaltung der einzelnen Bestandtheile, auch dreistimmig geben. So schwer es auch scheint, diess bewerkstelligen zu können, so ist doch nichts Leichteres und Einfacheres, als eben dieses Verfahren, welches blos darin



besteht: dass man zu der Unterstimme Terzen hinzufügt; geschieht dann die Umkehrung, so erhält die hinauf versetzte Stimme Untersext, während die andere ungestört ihren Weg verfolgt. Wir wollen das vorhergehende Beispiel Nro. 1. b. zuerst zweistimmig sowohl ursprünglich, als auch in der Umkehrung vorführen und sodann in 3 Stimmen zeigen. S. B. Nro. 2.

Noch eine Veränderung erzielt man dadurch, wenn man aus dem ursprünglichen zweistimmigen Satz die Grundstimme und Oberstimme beibehält und erst über diese letztere die Terzen oder Decimen zum Bass hinzufügt, so zwar, dass die vormalige Oberstimme des zweistimmigen Satzes nunmehr als Mittelstimme erscheint. S. B. Nro. 3.

Hieraus ist nun die Fruchtbarkeit der Umkehrungen ersichtlich, indem ein ganz kurzer und einfacher Satz beim zwei- und dreistimmigen Spiele schon fünfmal verändert werden kann und immer anders klingt.

Soll man einen solchen Satz vierstimmig anwenden, so setzt man entweder das zuständige Ausfüllungsintervall hinzu, oder man fügt den beiden Stimmen, wenn sich der Satz dazu eignet, Oberterzen und Untersexten bei. S. B. Nro. 4.

Aus allen diesen hier angeführten Fällen, wird der angehende Organist bald entnehmen können, wie leicht es ist, sich mit einer einzigen, oft ganz unbedeutenden Idee, durch eine geraume Zeit halten zu können, ohne erst nöthig zu haben, andere Gänge zu suchen. So mancher wird sich bei aufmerksamer Durchlesung des Werkchens gestehen müssen, dass er Das, was ihm so nahe lag, entweder in weiter Ferne suchte oder eine solche Ausführung als unmöglich erachtete.

Da, wie schon früher bemerkt wurde nur Unkenntniss und Mangel an Gewandtheit daran Schuld trägt, so möge hiemit allen Lernenden diese einfache und leicht fassliche Belehrung dargereicht seyn, woraus er unfehlbar den gehofften Nutzen schöpfen wird, wenn es ihm übrigens nicht an gehöriger Lust und Ausdauer zur Selbstübung fehlt.

Es ist nun noch nöthig, die Schlussbemerkung hinzu zu fügen, dass der Lernende seine erfundenen Sätze sowohl in der harten als auch in der weichen Tonart vortragen und üben muss, und dass er bei einer Verkettung solcher Sätze auch gewisse, beliebige Uebergangsformen anzuwenden um den Vortrag genussreicher zu machen. Auch ist es rathsam, keine langen Sätze für Inversion zu wählen; 4, 6 bis 8 Takte sind hinreichend. Je kürzer und einfacher der Satz ist, desto leichter behält man ihn im Gedächtniss und kann sich um so länger daran festhalten.

Beim vierstimmigen Spiele gehe man behutsam um und überlade mit den Ausfüllungsstimmen nicht die Harmonie, damit sie stets klar hervortrete; wo sich Undeutlichkeit herausstellen würde, da bleibe man lieber beim dreistimmigen Spiel.

Endlich ist noch zu erwähnen, dass bei der Selbstübung alle Sätze langsam, deutlich und mit festem Anschlag vorzunehmen sind, und dass man den Gang jeder einzelnen Stimme wohl ins Gedächtniss fasse; erst wenn man auf diese Art die Uebungen fortgesetzt hat, kann man die gehörige Bewegung des bezeichneten oder gedachten Tempo nehmen.

Mit dieser wohlmeinenden, auf Erfahrung gegründeten Belehrung und mit dem innigsten Wunsche für die Verbreitung vielfältigen Nutzens, schliesst dieses Werkchen

Der Verfasser.



# Beispiele.

1<sup>te</sup> Stimme.

N<sup>o</sup> 1.

2<sup>te</sup> Stimme.

Umkehrung.

*a.*

*b.*

N<sup>o</sup> 2.

Ursprünglicher Satz in 2 Stimmen.



*Dreistimmig mit Hinzufügung der Oberterzen zu den Intervallen der Unterstimme.*

*Umkehrung in 2 Stimmen.*

*Dreistimmig mit Hinzufügung von Unter- Sexten.*

*N<sup>o</sup> 3.*

*N<sup>o</sup> 4.*

*u. s. n.*



Die  
**ZEICHENLEHRE**

für

**Organisten**

und

**ihre schulgerechte Anwendung nach der ver-  
schiedenen Beschaffenheit grösserer und  
kleiner Orgeln.**

Ein

**beachtenswerther Rath und Wink für Schullehrer, Organisten  
und jene, die es werden wollen.**

V e r f a s s t

v o n

**Robert Führer.**

---

**Augsburg,**

*Verlag von Anton Böhm.*



**J**edes musikalische Instrument hat seine besondere Zeichenlehre, d. h. eine Darstellung gewisser Andeutungen, Ausdrücke, Zeichen und Benennungen, nach deren Vorschrift der Vortrag eines Stückes geschehen muss. Da die Orgel ein Instrument ist, das sich nicht nur durch einen künstlich verzweigten Mechanismus auszeichnet, sondern deren Beschaffenheit die manigfaltigsten Tonveränderungen zulässt und desshalb auch zu vielen Zwecken verwendbar ist, so ist auch leicht zu denken, dass zur Behandlung eines solchen Tonwerkzeuges auch die technischen Bezeichnungen eingeführt seyn müssen, wornach sich der Vortrag zu gestalten hat.

Es handelt sich im vorliegenden Werkchen weniger um die Erklärung solcher, meist Jedermann bekannten, Kunstausdrücke, als vielmehr um ihre schulgerechte Anwendung, und zwar hauptsächlich nach der verschiedenen Beschaffenheit der Orgeln.

Es ist bekannt, dass es Orgeln verschiedener Grösse gibt, und dass man eben nach diesem Maasse grosse, mittlere, kleinere Orgeln u. s. w. kennt. Schon die Alten haben die Orgeln in verschiedene Klassen eingetheilt und man liest noch heut zu Tage von ganzen, halben, Viertel- und Achtel-Organen.

Da nun die Grösse der Orgeln so verschiedenartig seyn kann, so ist es leicht erklärbar, dass die Mittel zur Vollführung eines vorgeschriebenen Vortrages eben so verschiedenartig, je nach Zulass der Orgelstruktur angewendet werden müssen; es liegt also in der Natur der Sache, dass bei grösseren Organen auch mehr Mittel vorhanden sind, während man bei kleineren Orgelwerken oft verschiedene Wendungen gebrauchen muss, um denselben Zweck zu erreichen, oder sich ihm wenigstens so viel, als thunlich ist, anzunähern.

Ausser den gewöhnlichen, sich auf den musikalischen Vortrag beziehenden Zeichen findet man in den Orgel-Parthieen noch folgende Andeutungen, deren Zweck und Gebrauch wir hier lehren werden. Diese sind:

- 1) *Con Organo*, (mit Orgel) zeigt an, dass der Organist mitzuspielen habe, wie es die Parthie vorschreibt.



- 2) *Senza Organo* (ohne Orgel) gebietet, wo nicht gänzlich Stillschweigen, doch wenigstens nur das Mitspielen der Bassnoten auf einem stillen Register.
- 3) *Tutti*, bezieht sich auf den Chor im Allgemeinen und fordert, dass der Organist mit kräftigeren Stimmen (Registern) begleite.
- 4) *Solo* kann sich entweder auf einen Einzelgesang bezüglich des *Accompagnirens*, oder auf ein wirkliches Orgelsolo beziehen; im ersten Falle muss die Begleitung mit angemessenen, meist sanften Registern geschehen, um die Singstimme nicht zu decken; im zweiten Falle hat der Organist darauf zu merken, dass seine Stelle verhältnissmässig hervortrete.
- 5) *Tasto*, auch *tasto Solo*, zeigt an, dass man nur die vorgeschriebenen Bassnoten vorzutragen habe.
- 6) *Pedale*, schreibt vor, dass der Bass blos auf der Fuss-Tastatur gespielt werde.
- 7) *Accompagnamento* fordert die Mitbegleitung der Orgel.
- 8) *Pleno* erheischt die volle Orgel, d. h. die Anwendung aller dabei befindlichen Register. (Mutationen.)
- 9) *Organo serrato*, verschlossene Orgel, zeigt an, dass die Begleitung mit schwachen Stimmen geschehe.
- 10) *Organo praecinente* oder *praevalente*, bedeutet, dass der Orgelton, mittelst Anwendung stärkerer Register hervorragend seyn soll.
- 11) *Unisono*, bedeutet einstimmig, d. h. dass die Bassnoten auch mit der rechten Hand gespielt werden.

Für diese Benennungen gebraucht man meistens Abkürzungen, welche in folgender Weise zu finden sind; als:

c. O. bedeutet *con Organo*.

s. O. bedeutet *senz Organo*.

T. bedeutet *Tutti*.

S. bedeutet *Solo*.

t. S. bedeutet *tasto Solo*.

Ped. bedeutet *Pedale*.

Accomp. bedeutet *Accompagnamento* u. s. w.

Alle diese, den Vortrag bestimmenden Bezeichnungen, lassen sich auf Orgelwerken jeder Gattung ausführen; doch muss immer berücksichtigt werden, ob die betreffenden Orgelwerke mehr schwache oder starke, sanfte oder schreiende Stimmen enthalten. Bei grösseren Orgeln von 15 — 20 und noch mehr Registern wird man nicht so nöthig haben eine sorgsame oder künstliche Wahl



zu treffen, das es sich voraussetzen lässt, dass dabei das gehörige Verhältniss obwaltet.

Schwerer dagegen ist es, die gehörigen Effekte auf kleineren Orgeln von 4 — 6 Registern hervorzubringen, da hier die Mittel nicht ausreichen. Man hat daher künstliche Wendungen zu machen, um den Zweck zu erreichen. Die Anwendung solcher Mittel wird sich meistens bei einer mittelmässig starken (sogenannten Tutti-Begleitung) oder beim crescendo, diminuendo, fortissimo zeigen, weil kleinere Orgeln nicht solche Register enthalten, die dazu verwendbar wären.

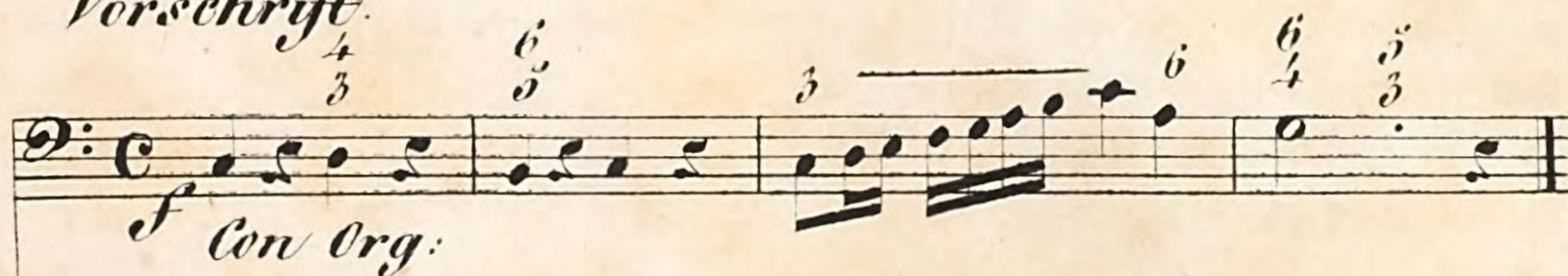
Ohne diese Abhandlung ins weite zu ziehen und viel theoretischen Kram zu machen, — besteht die ganze Geschicklichkeit in der zweckmässigen Anwendung des zwei-, drei-, vier- und mehrstimmigen Spieles, (Accompagnaments) welches mit der grössten Umsicht und Sorgsamkeit da angewendet werden muss, wo man in der Registerauswahl eines Orgelwerkes beschränkt ist.

Zur besseren Uebersicht und Anschauung folgt eine Tabelle von Beispielen, worin diese hier verzeichneten Benennungen sammt ihrer Ausführungsart enthalten sind. Der aufmerksame Beobachter wird das Verfahren bald erkennen und nach Bedarf anzuwenden wissen, wesshalb auch Jedem, der dieses Schriftchen mit Erfolg benützen will, eine öftere Uebung solcher, in allen Orgelparthieen vorfindiger Sätze, wohlmeinend angerathen wird, weil er nur dadurch in den Stand gesetzt werden kann, auch da zweckmässig mitzuwirken, wo die vorhandenen Mittel allzu beschränkt sind.



# Beispiele.

Vorschrift.



Ausführung.



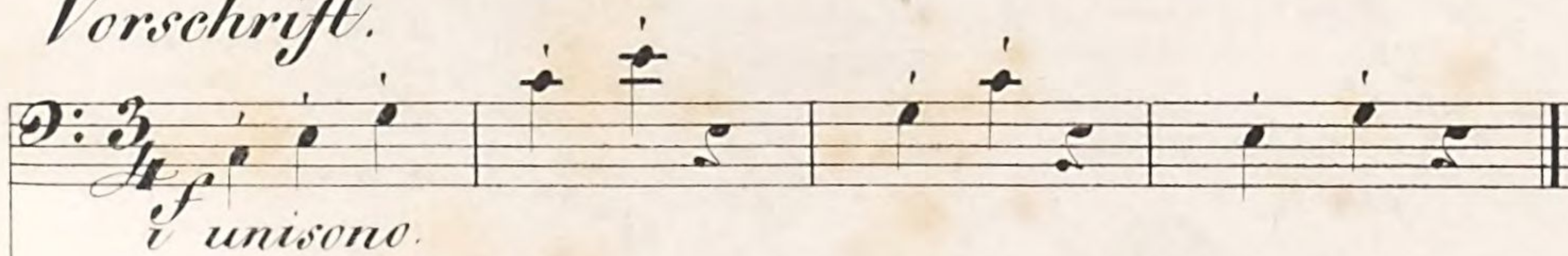
Vorschrift.



Ausführung.



Vorschrift.



Ausführung.





# Beispiele.

Vorschrift.

tutti.

8

3

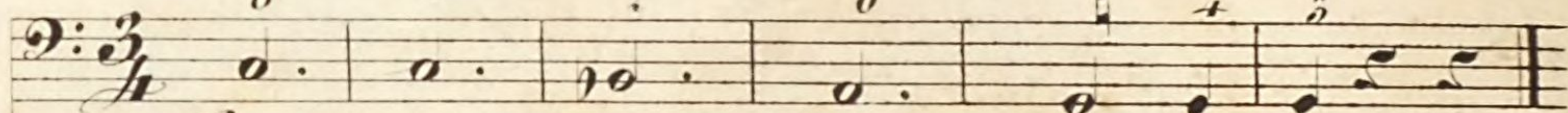
$\frac{4}{2}$

6

7

6

$\frac{5}{2}$



*fortissimo.*

Ausführung.



Vorschrift.

Solo.

3

—

76

$\frac{10}{5}$

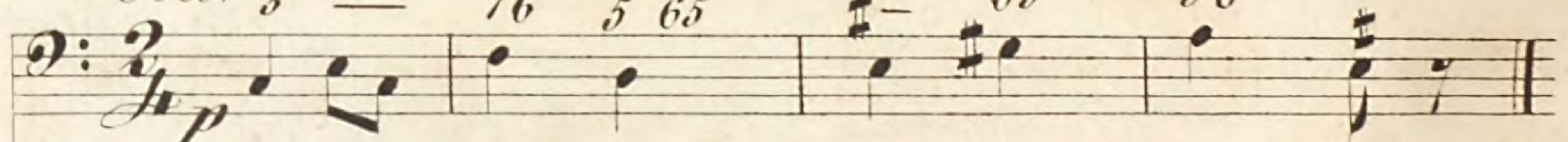
$\frac{6}{5}$

98

68

98

5



Ausführung.



Vorschrift.

8

3

—

4

7

—

5

—



*piano cres-cen-do. - f ff*

Ausführung.





Die  
**IMITATION**

oder

***Nachahmung,***

ihr

**Ursprung, Eigenschaft, Anwendung und Wichtigkeit in der Musik überhaupt,**

**insbesondere beim Orgelspiel.**

Theoretisch-praktisch zergliedert und zum fasslichen Selbststudium für angehende Organisten und Musiker mit  
Beispielen erläutert

VON

***Robert Führer.***

---

**Augsburg,**

*Verlag von Anton Böhm.*



**E**in gut gearbeitetes, namentlich für die Orgel bestimmtes Tonstück, zeichnet sich vorzugsweise durch Festhalten einer angenommenen Idee aus, d. h. durch thematische Durchführung eines Satzes, der im ganzen Stücke vorherrschend bleibt und demselben das Gepräge der Einheit ertheilt.

Eine solche Einheit kann nur mittelst der Anwendung von Imitationen (Nachahmungen) erzielt werden, weil nur diese geeignet sind, den Satz in verschiedenen Stimmen und Wendungen hervortreten zu lassen.

Bevor wir zur eigentlichen Abhandlung über den Gebrauch der Immitation schreiten, ist es unumgänglich nothwendig, den Ursprung derselben kennen zu lernen.

Die Immitation entspringt, wenn man einen melodischen Satz, Figur genannt, bald dieser, bald jener Stimme in verschiedenen Intervallen zutheilt; sie ist also das Festhalten einer angenommenen Figur.

Die Figuren können auf die verschiedenste Art erzeugt werden, und entstehen aus der Variation (Veränderung) der Akkorde, d. h. wenn man längere Noten in kürzere verwandelt und ihnen auch eine gewisse rithmische Form und Bewegung zutheilt. Zur deutlicheren Versinnlichung wollen wir die einfache Verbindung des C und F Akkordes mit verschiedenen Variationen herstellen, wie es im Beispiel Nro. 1. zu sehen ist.

Aus diesem Beispiele erhellt: dass jeder einzelne dieser veränderten Sätze mehr oder weniger Variationsnoten enthält, die in verschiedene Formen und Bewegungen eingekleidet sind; solche Sätze nennt man Figuren, und wenn eine Figur im Verlaufe eines Satzes auf verschiedenen Plätzen (Stimmen) hörbar wird, so geschieht es mittelst Anwendung der Immitation, d. h. mittelst Wiederaufnahme der Figur in einer anderen Stimme und Höhe oder Tiefe.

Da es einleuchtend ist, dass ein angenommener Satz der Mannigfaltigkeit wegen nicht immer mit denselben Intervallen, sondern bald höher oder tiefer vorgetragen werden muss, so ist es auch denkbar, dass die Immitationen in verschiedenen, und zwar in allen Intervallen geschehen könne. Es gibt also Immitationen in der Prime, oder im Einklang  
Immitationen in der Ober- und Untersekunde

„ in der Ober- und Unterterz, u. s. w. Wenn derjenige Satz, mit welchem die Immitation anhebt, von einer andern Stimme mit gleichen Tönen beantwortet wird, so ist es eine Immitation im Einklange, erscheint aber die Antwort einen Ton höher oder tiefer, so ist es eine Immitation in der Ober- und Untersekunde u. s. f. — Dass die Immitation in allen Intervallen bewerkstelligt werden könne, beweiset das Beispiel Nro. 2.

Solche Immitationsgänge, werden da, wo sie sich anbringen lassen, auch benützt und gewähren beim Präludiren einen besondern Vorthail, weil dadurch die Präludien an Frische, rithmischer Bewegung, Mannigfaltigkeit in der Modulation und an thematischer Einheit gewinnen.



Es kann die Selbstübung solcher Gänge, und ganz besonders das Studium der Variation dem Anfänger nicht genug empfohlen werden um dadurch zur Fertigkeit in der Anwendung von Nachahmungen zu gelangen. Wenn auch dieser Gegenstand anfangs etwas Mühe und Nachdenken kostet, so sind die Früchte dieser geringen Anstrengung um so lohnender, da der Lernende immer tiefer in das Wesen dieses wichtigen Gegenstandes eindringen und im Stande sein wird, nicht nur seinen eigenen Ideen freien Lauf zulassen und dieselben ohne Stocken und Verlegenheit vortragen zu können, sondern auch fremde Werke dieser Art richtig aufzufassen und zu zergliedern.

Man wird sich durch die Folge überzeugen, dass, wenn auch Imitationen in allen Intervallen vorkommen können und müssen, doch diejenigen in der Quarte oder Quinte am häufigsten erscheinen, weil eine solche Beantwortung des Hauptsatzes am angemessensten ist zu einer längeren Durchführung. Selten bedient man sich der Imitationen in anderen Intervallen, und gebraucht sie meistentheils nur bei Zwischensätzen.

Ferner ist noch zu bemerken, dass: wenn man bei der Beantwortung eines Hauptsatzes dessen Intervallenfolge genau beibehält, die Immitation dann eine strenge genannt wird. S. B. Nro. 3.

Doch ereignet es sich öfters, dass man nicht immer diese strenge Tonfolge bei der Antwort beobachten kann und eine Abänderung treffen muss; eine solche Abänderung kann sogar in der verkehrten Intervallenfolge bestehen, muss aber die rithmische Bewegung des Hauptsatzes beibehalten, wenn der Charakter einer Immitation nicht verloren gehen soll. Eine solche Immitation heisst dann eine freie. S. B. Nro. 4.

Endlich ist noch zu erinnern, dass: sobald sich die Sätze nur in den äusseren Stimmen, d. h. im Sopran oder Bass beantworten, dies nicht als Immitation betrachtet wird, sondern eine Repetition (Wiederholung) heisst. —

Nachdem nun hiemit das Wesentlichste der Immitationslehre so weit dargestellt ist, dass der Anfänger das gehörige Licht über diesen Gegenstand schöpfen kann, so folgt noch bei Nro. 6. eine Reihe von Immitationen, wobei dem Lernenden besonders die aufmerksame Beobachtung der Bassgänge empfohlen wird, welche er sodann mit anderen, selbst erfundenen Figuren bekleiden möge, um für die Folge zur gewünschten Fertigkeit in diesem unentbehrlichen Zweige des Orgelspiels gelangen zu können.

---



# Beispiele.

N<sup>o</sup> 1.

*Einfacher Gang.* *Veränderungen.*

N<sup>o</sup> 2.

*Im Einklang.* *in der Secunde.*

*in der Terz.*



*In der Quart.*

Handwritten musical notation for the section 'In der Quart'. It consists of two staves, treble and bass, in common time (C). The melody in the treble staff begins with a quarter note, followed by an eighth-note triplet, and continues with various intervals. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

*In der Quint.*

Handwritten musical notation for the section 'In der Quint'. It consists of two staves, treble and bass, in common time (C). The treble staff features a more active melody with eighth-note patterns and some rests. The bass staff continues with a steady accompaniment.

*In der Sext.*

Handwritten musical notation for the section 'In der Sext'. It consists of two staves, treble and bass, in common time (C). The treble staff has a complex, flowing melody with many eighth and sixteenth notes. The bass staff follows with a corresponding accompaniment.

*In der Septime.*

Handwritten musical notation for the section 'In der Septime'. It consists of two staves, treble and bass, in common time (C). The treble staff shows a melody with some rests and eighth-note runs. The bass staff has a more active line with eighth notes.

*In der Octave.*

Handwritten musical notation for the section 'In der Octave'. It consists of two staves, treble and bass, in common time (C). Both staves feature very active, rapid passages with many sixteenth and thirty-second notes.

*No 3. Strenge Immitation.*

Handwritten musical notation for the section 'No 3. Strenge Immitation'. It consists of two staves, treble and bass, in common time (C). The notation is characterized by dense, rapid passages in both staves, with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a 'strenge' or rigorous imitation effect.



*No 4.* *Freie Immitation.*

*No 5.* *Repetition.*

*No 6.*



Kurze und fassliche

# **BELLEHRUNG**

über den

## ***Pedaltritt bei der Orgel.***

Eine theoretisch - praktische Anleitung

**das Pedal schulgerecht und geläufig spielen  
zu lernen.**

Als eine nothwendige und nützliche Gabe für angehende  
und minder geübte Orgelspieler

verfasst von

von

***Robert Führer.***

---

**Augsburg,**

*Verlag von Anton Böhm.*



**P**edal, von dem lateinischen „*pedes*“ (Füsse) abgeleitet, nennt diejenige Tastatur auf der Orgel, welche mit Hilfe der Füsse behandelt wird.

Das Pedal enthält das grösste und gröbste Pfeifenwerk und gibt nur Basstöne an, welche der Orgel eine besondere Kraft und Fülle verleihen, während Orgelwerke, denen das Pedal mangelt, selbst bei einem noch so zahlreichen Pfeifenwerk, stets nur dünn und unausgiebig, ja oft widerlich klingen.

Sonach ist das Pedal ein überaus wichtiger Gegenstand bei der Orgel, und da er mit den Füßen, als ziemlich unbeholfenen und ungelenkigen Theilen des Körpers behandelt werden muss, so treten oft, namentlich bei figurirten oder laufenden Stellen, Schwierigkeiten in den Weg. Es kommt daher Alles darauf an, die Füsse richtig gebrauchen zu können, und mit den Vortheilen bekannt zu seyn, die dabei erforderlich sind.

Nach Beschaffenheit der Tonfolgen im Bass und nach ihrer schnellen und langsamen Bewegung kann das Pedal gespielt werden:

1. Mit Wechseln der Füsse, wobei der Anschlag stets mit der Fussspitze und nicht mit dem platten Fuss zu geschehen hat.
2. Mittelst Anwendung des Fersentrittes.
3. Mittelst kreuzweise Uiber- oder Unterschlagens der Füsse; und
4. durch Abschieben des Fusses von einer Taste zur andern.

In dem Anhange von Uibungs Beispielen sind diese vier Arten des Pedaltrittes auf folgende Art angezeigt:

- \* bedeutet den rechten, / den linken Fuss; *f* zeigt den Fersentritt an;  $\times$  bezeichnet das Uiber-,  $= \vee$  das Unterschlagen, und  $\smile$  das Abschieben der Füsse.

Bevor wir zu diesem praktischen Theil der Pedalbehandlung übergehen, ist es nothwendig zu wissen, wie sich der Pedal-Gebrauch beim Orgelspiele gestalten kann:

Nach Beschaffenheit der Tonstücke wird das Pedal auf folgende Art gebraucht.

1. Mit dem Manual-Basse (Bass der linken Hand) fortgehend. Hiebei ist zu bemerken, dass solche Gänge nur das Mitgehen des Pedals gestatten, welche entweder vierstimmig sind, oder deren Bass, wenn sie 3stimmig sind, nicht über das eingestrichene *c* hinausgeht; wo der Bass diese Gränze überschreitet, hört der Pedal-Gebrauch auf. Beispiel Nro. 1.
2. Das obligate Pedal. Dieses kommt in Fugen, Fantasien, Konzertstücken u. s. w. vor, und erscheint in grösseren Kompositionen dieser Art meistens als selbstbestehender Bass, was meistens in fünf- und mehrstimmigen Sätzen geschieht. Es ist selten der Fall, dass ein solcher Pedalgebrauch statt findet, da er eines Theils mit Schwierigkeit verbunden, andern Theils aber auch nicht auf allen, sondern nur auf



solchen Orgeln zu gebrauchen ist, welche in Hinsicht auf Registerzahl im Pedal, dazu taugen, um solche obligate Gänge mit hinlänglicher Kraft und Klarheit hören zu lassen. Beispiel Nro. 2.

3. Der abgetheilte oder unterbrochene Pedal-Bass. Dieser kommt in rasch fortlaufenden Bässen am häufigsten vor; auch gebraucht man ihn bei Solo-Stücken. Er besteht in einzelnen abgetheilten Noten, wodurch gleichsam nur die Grundnote der Harmonie angegeben wird. Beispiel Nro. 3.

Der Gebrauch des Pedals mag nun in dieser, oder jener Art statt finden, so bleibt doch immer und überall eine geschickte Anwendung der Füße die Hauptsache. Um diese bewirken zu können, kömmt es viel auf die Stellung und Haltung des Körpers an. Man richte sich die Sitzbank so, dass man einen festen Sitz gewinnt, ohne jedoch den nöthigen Spielraum für die Füße zu verlieren; man sitze weder zu hoch, noch zu nahe an der Klaviatur, um im ersten Falle die Füße leichter bewegen zu können, im zweiten Fall aber nicht mit den Knien anzustossen. Die Haltung des Körpers muss aufrecht und nicht gebückt seyn, die unbeschäftigten Füße dürfen während des Spieles nicht auf das Schemmel gesetzt, sondern schwebend gehalten werden, um stets trittfertig zu seyn. Der Tritt muss mit der Fusspitze geschehen; Fersentritte bewirkt man ganz leicht mit einer leichten Biegung des Fusses, so dass der Stiefel-Absatz die Pedaltaste berührt, wobei aber die Fusspitze von der vorhergegangenen Taste abglenkt werden muss, damit nicht beide Töne erklingen.

Beim Uiberschlagen der Füße muss man vorher den Fuss ein wenig, nach Umständen, aus - oder einwärts drehen, um für den andern Fuss Platz zu gewinnen.

Das Abschieben der Füße von einer Taste zur andern muss unmerklich geschehen, und findet am häufigsten von einer Obertaste zu einer Untertaste statt.

Die Pedal-Tastaturen sind bei den meisten Orgeln noch nach alter Art eingerichtet, d. h. sie haben vom tiefen oder grossen, bis zum kleinen c eine kurze Octave, wo die Halbtöne *cis*, *dis*, *fis* und *gis* mangeln; für solche Tastaturen sind auch nachfolgende Uebungsbeispiele berechnet und bezeichnet.

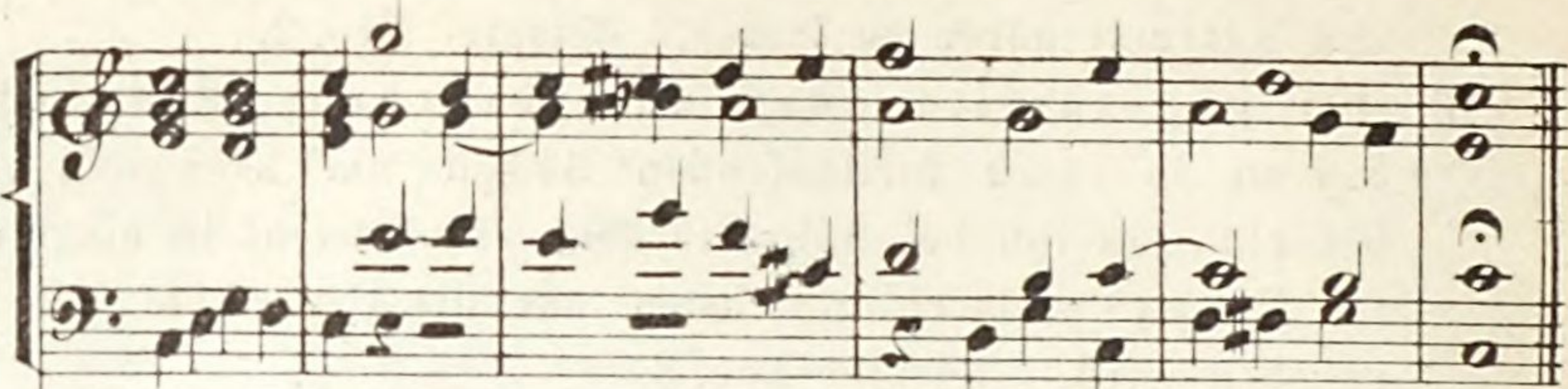
Da, wo bereits die Pedaltastaturen in der neueren Form bestehen, d. h. mit langer Octave, wo alle Halbtöne vorhanden sind, bleiben die angegebenen Regeln eben so in Giltigkeit. Der Orgelspieler hat hier nur den wesentlichen Vortheil, dass er das Ueberschlagen der Füße und die Fersentritte nicht so häufig anzuwenden braucht, weil ihm eine grössere Anzahl Tasten zu Gebote steht; übrigens aber unterliegt die technische Behandlung eines langen oder kurzen Pedals, denselben Bestimmungen. —

Hiemit wird dem Orgelspieler, der seine Versuche auf diesem grossartigen Instrumente machen und selbes schulgerecht behandeln will, die Belehrung über einen Gegenstand geliefert, der so häufig einen Stein des Anstosses bildet und unangenehme Störungen verursacht. Möge dieses Werkchen den gewünschten Nutzen bringen und dem Lernbegierigen Gelegenheit zur Vervollkommnung geben. —

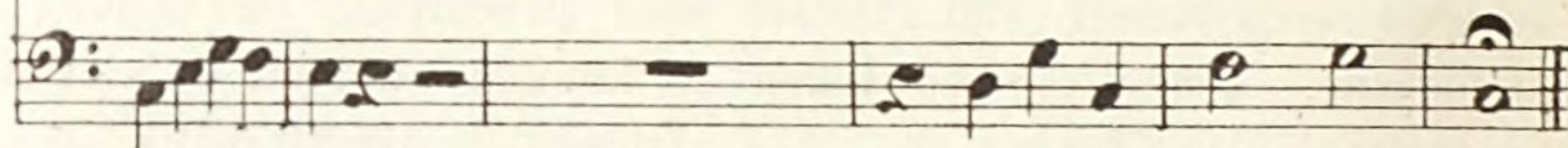


*N<sup>o</sup> 1.*

*Manual.*



*Pedal.*

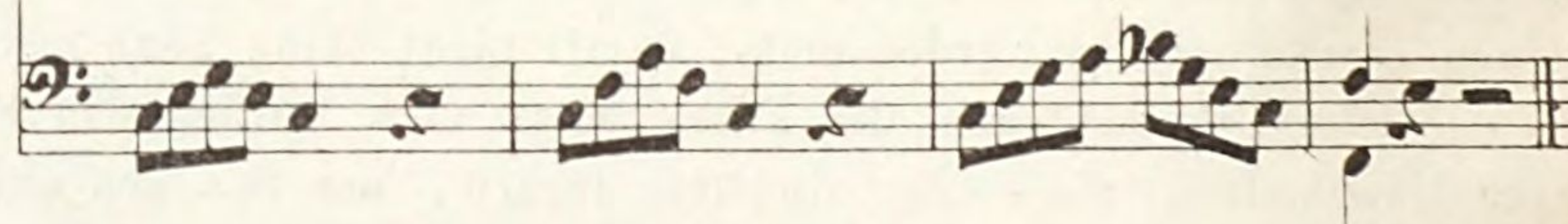


*N<sup>o</sup> 2.*

*Manual.*



*Pedal.*

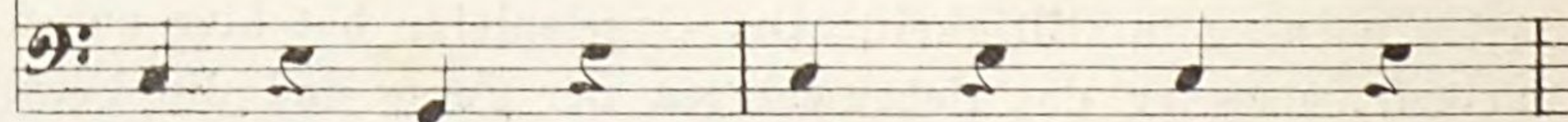


*N<sup>o</sup> 3.*

*Manual.*

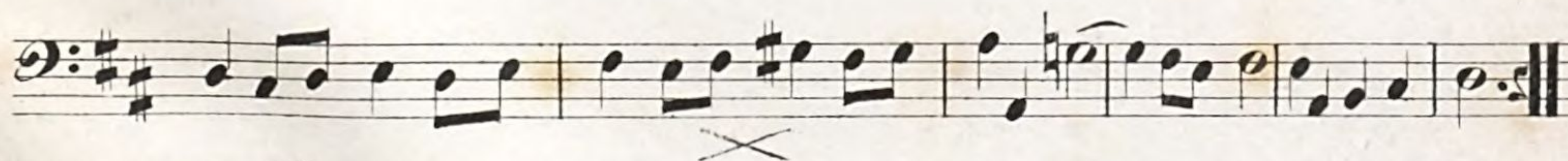
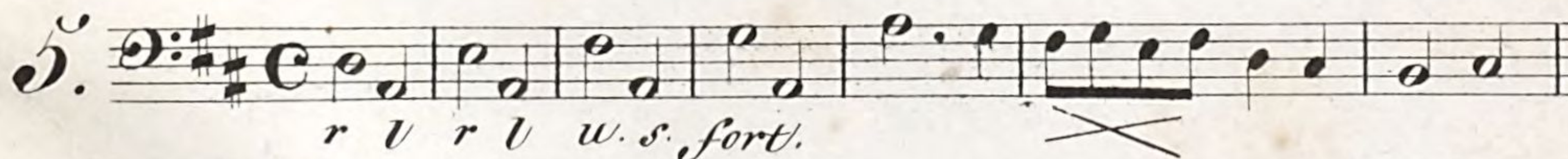
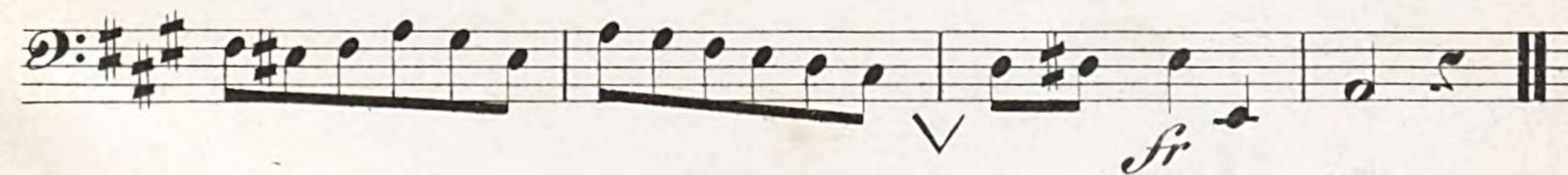
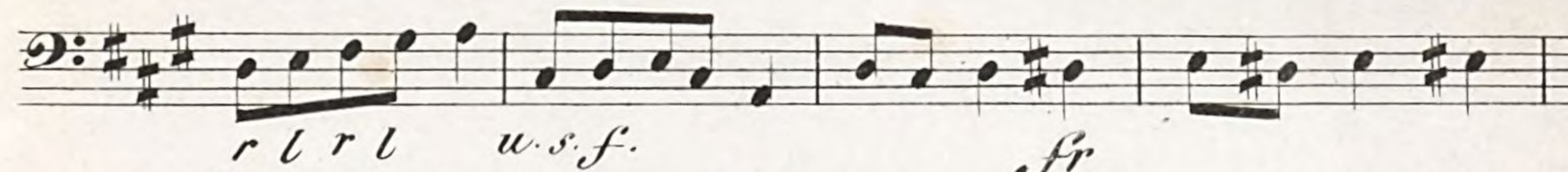
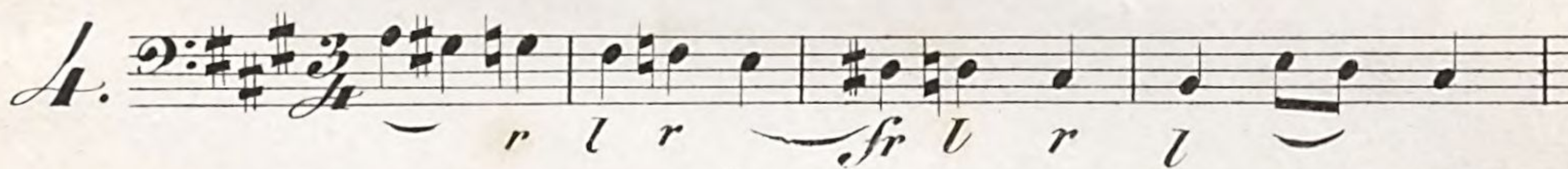
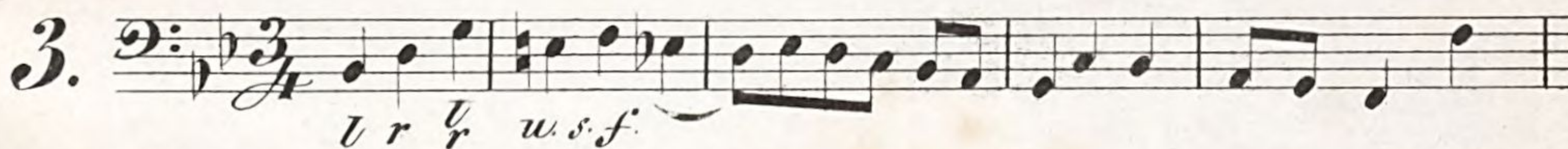
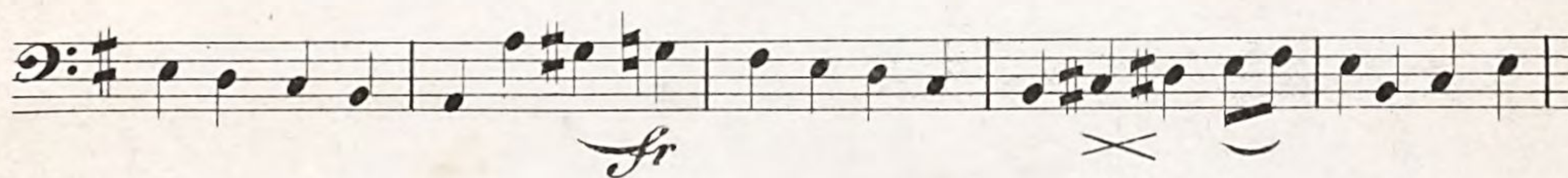
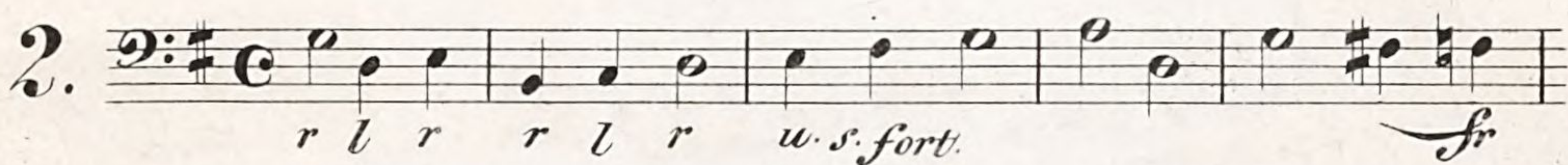
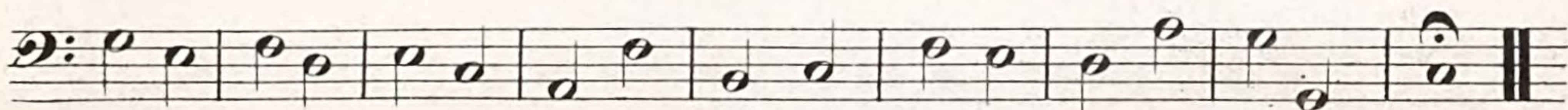
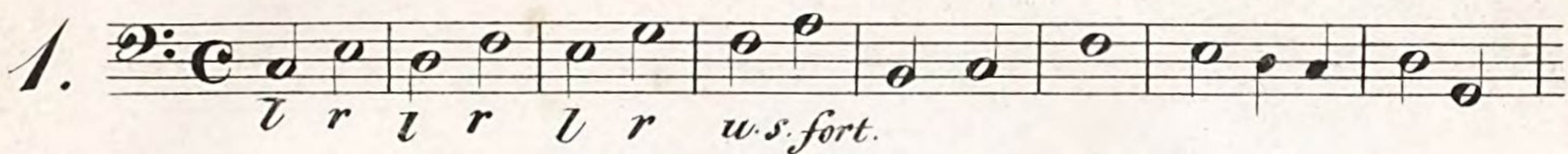


*Pedal.*





# Uibungs - Stücke .



*Anmerk.* Der Fersentritt kann gebraucht werden, wo die Fortschreitung von einer Ober- zur Untertaste geschieht; er kann überall statt finden, wo man das Uiberschlagen der Füße vermeiden will.



6.







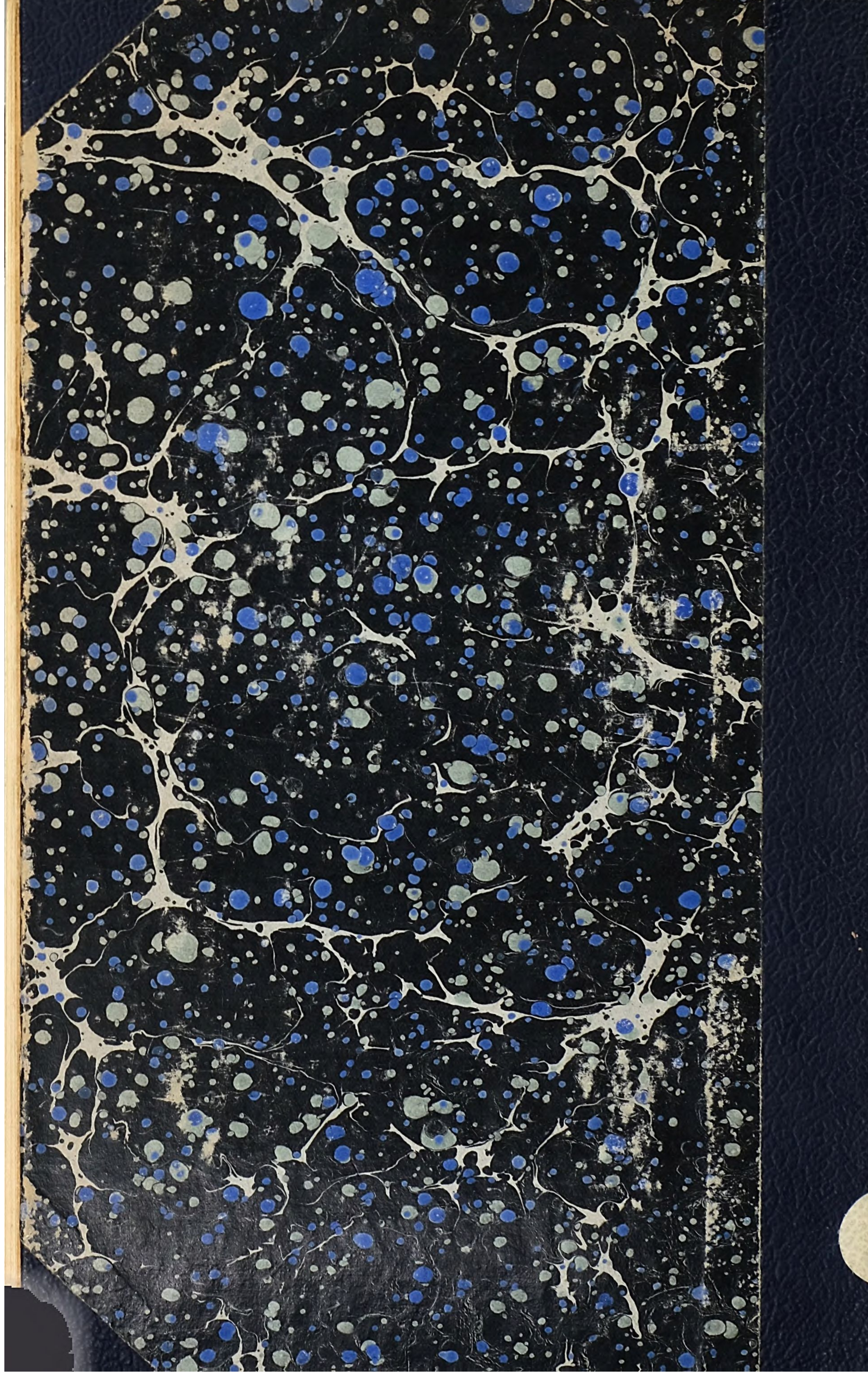




SGA

20 OCT. 1934







Führer, Robert

Handbuch für den Praktischen Organisten-Dienst bestehend in ... Abh. über  
d. einzelnen Zweige d. Orgelspieles, ... zum Gebrauche für Anfänger oder  
minder Geübte

Augsburg [1849?]

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- 4 Tonk 484

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11232050-4